Bulthaupt

Dramaturgie des Schauspiels

2. Band

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

II. Band.

Shakespeare.

Elfte Auflage.

Oldenburg und Leipzig, 1920.
Schulzesche Hof-Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung.
Rudolf Schwartz.

LG.H
B93971

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

**

Shakespeare.

Elfte Auflage.

200877
25/2/26

Oldenburg und Leipzig, 1920.
Schulzesche Hof-Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung.
Rudolf Schwartz.

Germany

Vorwort zur sechsten Auflage.

Auch der Shakespeare-Band meiner „Dramaturgie des Schauspiels“ (ein Titel, unter dem das Werk sich als Gegenstück zu meiner „Dramaturgie der Oper“ eingebürgert hat und den es hinfort nicht wieder ablegen wird) erscheint hiermit in sechster Auflage. In dem Ansturm der naturalistischen Flut wider die „alte“ Kunst, die zumeist auch die wahre, die ewige Kunst war, ragte das Monument, das der gewaltige Dichter sich und der Menschheit mit seinen Dramen errichtet hat, wie ein Leuchtturm, unerschütterlich, über das Treiben der Parteien hoch hinaus. Jene Flut, eine der großen revolutionären Entladungen, die von Zeit zu Zeit kommen müssen, um mit der vermorschten Technik einer überholten Periode aufzuräumen, hat sich inzwischen verlaufen. Wertlosen Trödel hat sie fortgeschwemmt, Keime neuen Lebens auf fruchtbares Land getragen, aber die Kunst ist im Prinzip dieselbe geblieben. Das haben gerade diejenigen Dramatiker, unter deren Zeichen die „Modernen“ sich sammelten, durch ihre eignen Schöpfungen am glänzendsten bewiesen. Seitdem Gerhart Hauptmann aus demselben Versmaterial, mit dem auch die „alten“ Poeten arbeiteten, seine „Versunkene Glocke“ geformt, ist es mit dem konsequenten „Naturalismus“, d. h. mit der genauen Nachahmung der Wirklichkeit im Drama glücklicherweise vorbei. Möglich, daß noch einmal ein Rückschlag kommt; aber gefährlich kann er der Kunst nicht mehr werden.

Wenn Shakespeare in den nun verrauschten Kämpfen allen, ob rechts oder links, sein Licht spendete, so wird er auch ferner-

hin der strahlende Hort für das kommende Drama und alle Kunstbetrachtung bleiben. An Goethe, an Schiller mag die Jugend, die solchen Bewegungen voranzustürmen pflegt und die vor allem Natur und Realismus will, versehentlich irre werden — an Shakespeare wird sie es so leicht nicht. Niemand kann sie aber auch so klar darüber belehren, was es heißt, Natur in Kunst, Kunst in Natur zu wandeln. Denn er, der größte Kenner der Menschennatur, ist zugleich der größte Künstler in der Darstellung ihrer einfachsten Regungen wie ihrer tiefsten Geheimnisse. Das wird die Untersuchung — unbeschadet mancher Bedenken im einzelnen, die zu äußern ich mich nie gescheut habe — an hundert herrlichen Beispielen dartun können.

Wichtigere Arbeiten, die sich mit dem Dichter beschäftigen, sind für den Neudruck auch diesmal berücksichtigt und die Hinweise auf sein Verhältnis zum heutigen Theater gelegentlich vermehrt worden.

Bremen, 1. Juni 1898.

Heinrich Bulthaupt.

Vorwort zur fünften Auflage.

Auch der zweite, Shakespeare behandelnde Band meiner „Dramaturgie des Schauspiels", wie nunmehr der Titel endgültig lautet, tritt hiermit in neuer Auflage vor das Publikum, sorgfältig durchgesehen und erweitert wie die erste. Über gewisse prinzipielle Fragen, die eben jetzt die Kunstwelt beschäftigen, habe ich mich in der Vorrede zur fünften Auflage des ersten Bandes ausführlicher verbreitet, und es möge mir gestattet sein, die Leser darauf zu verweisen. Dramaturgische und kritische Neuheiten, die Shakespeare allein oder doch in erster Linie betreffen, haben selbstverständlich in diesem Bande ihre Würdigung gefunden.

Das Vorwort zur dritten und vierten Auflage, ganz besonders aber die „Einleitung", die den Einzeluntersuchungen der Dramen des großen Dichters vorangeschickt ist, bitte ich nicht ungelesen zu lassen.

Bremen, Dezember 1893.

Heinrich Bulthaupt.

Vorwort zur dritten und vierten Auflage.

Ich habe die Freude, diesem Buch bei seinem neuen Ausflug in die Welt ein Geleitwort auf den Weg geben zu dürfen, das vor allem ein Wort des Dankes sein muß: des Dankes für die herzliche Aufnahme, die ihm Bühne, Publikum und Kritik bereitet haben. Die sorgfältige und fördernde Beurteilung, die ihm von seiten unserer berufensten Kunstrichter, die sich selber durch eigene treffliche Leistungen beglaubigt haben, zuteil geworden ist, kann ich nicht genug anerkennen, hoffe aber, mich für ihre Mühe und Nachsicht dadurch wenigstens in etwas erkenntlich zu zeigen, daß jede neue Auflage den redlichen Willen verrät, die Schwächen der ersten abzustellen und dem Ziel meiner Untersuchungen nah und näher zu kommen.

Die vielfachen Zusätze, die das Buch erfahren hat, werden willkommen geheißen werden. Daß ich mit unsren deutschen Meistern und mit Shakespeare den Kreis der „Klassiker"*) habe schließen wollen, würde seinem Geiste vollständig zuwiderlaufen, und man wird sich von dem Gegenteil überzeugen, wenn man sich die freundlichst von mir erbetene Mühe nimmt, auch das Vorwort zur ersten und zweiten Auflage lesen zu wollen, das ich der diesem Bande vorangeschickten „Einleitung" eingefügt habe. Insbesondere möchte ich auch an dieser Stelle betonen, daß ich Grillparzer, wie es sich wohl von selbst versteht, zu den Großen

*) Diese Ausführungen nehmen auf den früheren Titel „Dramaturgie der Klassiker" Bezug.

und Größten zähle, und daß ich einen dritten Band dieser „Dramaturgie“ habe erscheinen lassen, der mit der Betrachtung der Werke dieses erlauchten Dichters beginnt. Jenem dritten Bande, dessen Vorrede die Änderung des Titels „Dramaturgie der Klassiker“ in „Dramaturgie des Schauspiels“ begründet, ist auch ein Namen- und Sachregister für das gesamte Werk beigegeben worden.

Die Wiederholung der Vorrede zum ersten Bande in der „Einleitung“ schien mir auch diesmal geboten, weil sie kurz versucht, den Standpunkt zu bezeichnen, den der Verfasser seiner Arbeit gegenüber eingenommen sehen möchte, und darum auch auf den vorliegenden zweiten Teil Anwendung findet. Die Bekanntschaft des Lesers mit derselben durfte der Verfasser jedoch nicht unbedingt voraussetzen, weil die einzelnen Bände, wie es in der Natur der Sache liegt, eine gewisse Selbständigkeit beanspruchen und auch getrennt voneinander auf den Büchermarkt gelangen, mithin dieser Band den Lesern zu Händen kommen könnte, ohne daß der Autor Gelegenheit fände, sie über die Motive, die ihn bei der Abfassung leiteten, zu unterrichten. Wenn bei dem Wiederabdruck jener Vorrede auch einige Stellen, die sich nur auf unsere deutschen Klassiker beziehen, wiederholt werden, so möge das verziehen sein, weil sie sich nicht ohne Zwang aus dem Zusammenhang hätten entfernen lassen.

Und so sei dies Buch der Gunst und Nachsicht der Leser aufs neue empfohlen!

Bremen, September 1890.

Heinrich Bulthaupt.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Einleitung 3

I. Historien.

König Johann 63
König Richard der Zweite 92
König Heinrich der Vierte 112
König Heinrich der Fünfte 143
König Heinrich der Sechste 154
König Richard der Dritte 178

II. Tragödien.

Julius Caesar 215
Coriolan 233
Romeo und Julia 253
Othello 270
Hamlet 295
König Lear 344
Macbeth 366
Cymbelin 394

III. Komödien.

Der Widerspänstigen Zähmung 415
Der Kaufmann von Venedig 429
Viel Lärmen um Nichts 452
Was Ihr wollt 462
Ein Wintermärchen 469
Ein Sommernachtstraum 486
Der Sturm 493

Shakespeare.

Einleitung.

Der Umfang dieses Buches könnte, wenn man es nach seinem ursprünglichen Titel beurteilen wollte, sicherlich erweitert werden: ein Zugeständnis, durch das sich der Verfasser hinlänglich vor dem Verdacht bewahrt zu haben glaubt, er wolle für den Begriff der „Klassizität" pedantisch enge Grenzen festsetzen. Dieser Begriff ist vielmehr, faßt man ihn nun im Gegensatz zur Romantik, zum Modernen, oder im Sinne einer „Mustergültigkeit", die wohl immer zu den Idealen gehören wird, einem beständigen Wachstum unterworfen. Mit der Kunst, mit dem Leben neuer Jahre und Jahrhunderte wird er immer voller und reicher, anstatt, wie der Schulverstand möchte, immer enger und ärmer werden. Manches Werk wird „klassisch", weil es grau vor Alter ist. Mancher Künstler, der wie ein Revolutionär in den geheiligten Hort der Regeln zu brechen schien, stellt sich dem geklärten Blicke nach und nach wohl als ein genialer Fortbildner des Alten, nicht aber als ein sinnloser Zertrümmerer aller Form dar, und was im Bereich der Oper dereinst Mozart und Beethoven widerfuhr, widerfährt jetzt bereits Richard Wagner. So ergeht es auch unsern Dramatikern. Alle künstlerische Entwickelung befindet sich wie das Leben in beständigem Fluß, und der Zukunft müssen wir es überlassen, wen Zeit und Neigung unsern bisherigen „Klassikern" anreihen werden. Es lag jedoch dem Wunsche, aus dem vorhandenen, zum größten Teil so herrlichen Material allgemeine Vorstellungen und Gesetze zu entwickeln, nahe, zunächst

die anerkanntesten Schöpfungen in den Bereich dieser Betrachtung zu ziehen. Denn sie weisen vor allem, wenn die allgemeine Schätzung nicht gänzlich irre gegangen ist, der kommenden dramatischen Kunst, der schaffenden und nachschaffenden, Bahn und Richtung.

Wohl aber suchte der Verfasser das Feld nach einer anderen Seite hin genauer zu bezirken. Es lag ihm daran, die dramatische Kunst auch in ihrer Verbindung mit der Bühne zu beleuchten. Er beschäftigte sich darum in erster Linie mit denjenigen Werken, die durch ihre Aufnahme auf dem deutschen Theater in beständigem, lebensvollem Bezug zu der Entwicklung des deutschen Dramas und der deutschen Bühne stehen, und wenn er einige, die mehr durch den Eigensinn oder die Experimentierlust der praktischen Dramaturgen, um ihres poetischen Wertes willen oder aus Gründen einer schätzenswerten Pietät auf die Bühne gebracht wurden, nicht ausschloß, so geschah es, weil ihre Besonderheiten und Fehler die Vorstellung vom Dramatischen nur um so mehr zu klären und zu befestigen imstande sind. Gewiß verstattet die vom Verfasser getroffene Beschränkung einen Schluß auf das, was er an den hier nicht behandelten Dramen unserer großen Meister für undramatisch, untheatralisch oder für die Entwicklung des Dramatischen und seines Wirkungsgebiets unfruchtbar hält, und er erwartet gerade vor fachkundiger Seite den Einwurf, daß dies oder jenes Werk in die Sammlung nicht tauge, ein anderes aber seinen Platz hier habe finden müssen u. dergl. Aber ein solcher Schluß würde nicht immer richtig sein. Dem einen ist eine Dichtung ans Herz gewachsen, die den anderen bislang nicht bewegt hat. Auch in dieser Beziehung müssen Ergänzungen einer Zukunft vorbehalten bleiben, die der Verfasser seinem Werke natürlich auf das lebhafteste wünscht.

Die Gewöhnung unserer Gebildeten, ein dramatisches Kunstwerk dramaturgisch zu betrachten, ist trotz Lessings unvergleichlicher Dramaturgie und einiger vortrefflicher Aufzeichnungen und Abhandlungen von Tieck, Rötscher, Gutzkow, Laube, Freytag, Frenzel u. a., die in neuerer Zeit eine schätzbare Bereicherung durch die gesammelten Kritiken von Lindau, Klaar, Sierke u. a.

erfahren haben, immer noch gering. Zwar hat die Shakespeare-Literatur eine stattliche Reihe vielgelesener Kommentare aufzuweisen, aber den meisten der mehr oder weniger gelehrten oder geistreichen Erklärer des großen Dichters fehlt die, allerdings auch nicht vorauszusetzende, Kenntnis des Theaters, die mir für die Beurteilung eines für das Theater bestimmten Werkes denn doch nicht überflüssig zu sein scheint. Unsere deutschen Dichter aber haben selbst auf eine halbwegs sorgfältige Betrachtung lediglich des Dramatischen ihrer Werke mit wenigen Ausnahmen Verzicht leisten müssen — die Literaturgeschichten konnten sich schon aus räumlichen Gründen nicht weiter über sie verbreiten; Monographien sind selten geblieben. Sollte darum dies Buch nicht willkommen sein? Nicht etwa nur den Bühnenangehörigen und dem Theaterpublikum (die „Habitués" werden es wahrscheinlich sogar sehr bald aus der Hand legen) — es möchte jedem angehören, der im Drama die Krone der Kunst und in den Gebilden der Unsterblichen, die sich uns hier darstellen, eine Quelle wundervoller Offenbarungen erblickt, die den großen Organismus des Daseins und die Triebfedern des Menschenlebens heller und reiner darstellen, als es die durch den widerstrebenden Stoff gebundene und um den unverkürzten Ausdruck der göttlichen Ideen betrogene Wirklichkeit vermag. Es setzt durchaus kein Fachinteresse voraus und dient zunächst keinem solchen. Seine Voraussetzungen gehören allen Gebildeten gemeinsam. Daß es aber wiederholt vom Dramatischen auf das Theatralische hinweist, damit glaube ich nicht nur den Regisseuren und Schauspielern, sondern gerade denen einen Dienst erzeigt zu haben, die zu der bunten Welt der Kulissen in keinerlei Beziehung stehen. Ich halte es nicht für möglich, unsere Klassiker ohne Rücksicht auf die Bühne vollständig richtig zu würdigen. Shakespeare war, soviel wir wissen, Schauspieler und Theaterdirektor, Lessing stand in Leipzig und Hamburg als Dramaturg zu der Bühne in naher Beziehung, Goethe leitete das Weimarer Hoftheater, und Schiller brachte nicht eine einzige seiner Tragödien auf die Bretter, ohne die theatralischen Erfordernisse sorgfältigst zu erwägen und die Auffassung der Schauspieler wie die mise-en-

scène (in Mannheim und Weimar) tätig zu beeinflussen. Jeder von ihnen war auf das genaueste mit dem theatralischen Werkgerät vertraut und blieb durch lange Jahre mit seinem vielgestaltigen Organismus in unmittelbarer Beziehung. Also gerade unsere Größten (und außer ihnen noch viele vortreffliche Dramatiker) entwickelten ihre Kunst unter den Bedingungen des Theaters. Andere, denen diese Schule verschlossen blieb, drängten doch, wie es selbst der subjektivste aller Poeten, Heinrich von Kleist, tat, mit leidenschaftlicher Sehnsucht dem Ziele zu, ihre Schöpfungen auf dem Podium verwirklicht zu sehen. Gewiß gibt es wertvolle dichterische und dramatische Werke, die nicht für das Theater taugen, und die Vereinigung des Dichterischen mit dem Dramatischen und Theatralischen zugleich finden wir vollkommen restlos überhaupt nur in einigen unserer größten Meisterwerke vollzogen, aber das „Buchdrama" war noch nie der Stolz der Genies und der echten und reifen Talente. Zwar gehört nicht alles dahin, was der Rechensinn eines Theaterdirektors dafür erklärt — aber es gibt Autoren, die glauben, dem Theater geringschätzig den Rücken wenden zu können, die, von der Oberflächlichkeit und Rohheit, mit der die Kunst auf den Brettern so oft behandelt wird, angewidert, ihre eigenen Bahnen wandeln, ohne doch einzusehen, daß gerade die vollkommenste Kunst, die sich zu beschränken weiß, mit der Bühne in engem, klugem Bunde steht und in der Aufführung in ihrem Sinne, nicht in dem einer kritiklosen, genußsüchtigen Masse, die Probe ihres Exempels erblickt. Daß es allen gelungen sei, die Gesetze des Dramatischen und Theatralischen in ihrer Beschäftigung mit der Bühne zu finden, ist damit freilich nicht gesagt; aber daß sie nicht irgendwie in ihren Schöpfungen sichtbar werden oder Spuren zurückgelassen haben sollen, wäre ganz undenkbar.

Damit habe ich nun vielleicht die irrige Erwartung erweckt, als seien diese Abhandlungen die Ausflüsse eines gewiß schätzenswerten Schematismus, als behandle eine jede das zu betrachtende Werk mit immer wiederkehrender Genauigkeit zuerst ästhetisch, dann theatralisch. Dieser Gewissenhaftigkeit kann ich mich — soll ich sagen, zu meinem Bedauern? — nicht rühmen. Von

allen hier vereinigten und unter einen Gesichtspunkt gestellten Aufsätzen ist keiner geschrieben nur um geschrieben zu werden. Sie sind (und ich glaube, es müßte mit allen Arbeiten, die künstlerische Dinge behandeln, so geschehen) mehr entstanden als gemacht. Daher schreibt sich eine gewisse Ungleichheit. Bald ist das rein Ästhetische, bald das Technische des Dramas, bald das Theatralische stärker betont. Jedenfalls ist kein einziger ohne eine reiche theatralische Erfahrung und ohne genaue Fühlung mit allen Einzelheiten des Dramas und seiner szenischen Wirkung ausgereift.

Dasselbe Gefühl widerriet mir auch in einem sogenannten „allgemeinen Teil" gewissermaßen eine Kodifikation dramaturgischer Gesetze zu versuchen. Derartige Abstraktionen sind fast immer gefährlich. Nur in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerks erkennt man das Allgemeine und vermag man es auszusprechen. Es ist von ihm unzertrennlich. Zwar gibt es große und unumstößliche Gesetze für das Drama wie für jedes andere Werk der Kunst. Aber solche, die einer Kunstgattung bei allen Völkern übereinstimmend zukommen, sind außerordentlich gering, denn Volksgeist und Persönlichkeit spielen mit ihnen und umhüllen sie wie das blühende Fleisch das Skelett. Vollends auf unserem Gebiete sind wir, meinem Dafürhalten nach, noch nicht dahin gedrungen, ohne Bezugnahme auf einzelne Beispiele mit Nutzen eine „allgemeine Dramaturgie" schreiben zu können. Fehlt es uns auch nicht an den scharfsinnigsten und überzeugendsten Definitionen des Dramatischen und der Gesetze von dem Aufbau eines Dramas, so sind doch andere Gebiete des Dramaturgischen (worunter außer dem Ästhetischen und Technischen des Dramas auch seine Umsetzung in die theatralische Erscheinung und die Kenntnis aller dazu erforderlichen Mittel begriffen ist) noch nicht so allseitig durchgearbeitet, daß man ihre Gesetze von dem einzelnen Fall trennen könnte, ohne Gefahr zu laufen, dunkel oder einseitig und schablonenhaft zu werden. Da diese Gesetze aber nur auf dem Wege der Erfahrung gefunden werden können, so werden sie auch durch die Erfahrung erst den Gültigkeitsstempel erlangen, einleuchten und überzeugen. Aus dem Beispiel entwickelt

sprechen sie mit sinnlichster Wahrnehmbarkeit; getrennt von ihrem mütterlichen Boden sind sie blaß und schwach, in Berührung mit ihm lebensvoll und kräftig.

Wie es die Gelegenheit brachte, sind die Betrachtungen verallgemeinert. Man wird z. B. bei Erwähnung der „Iphigenie" eine Abhandlung über die poetische Sprache im Drama, bei der „Braut von Messina" eine solche über den Begriff des Tragischen u. a. finden. Im übrigen aber hat der Verfasser sich nach Kräften davor gehütet, abstrakt und doktrinär zu werden. Gerade die philosophischen Neigungen unserer Ästhetiker seit Hegel sind der Verderb für unsere Kunst und Kunstbetrachtung geworden. Man konstruierte Gesetze und zwängte den einzelnen Fall hinunter, er mochte wollen oder nicht. Man rechnete mit Vorstellungen, die dem antiken Drama zukamen, und maß nach ihnen die moderne Tragödie. Derartige „Allgemeingültigkeiten" wagt der Verfasser nicht zu verheißen. Er wäre froh, wenn seine Beobachtungen einige brauchbare Fingerzeige für eine späteren Zeiten aufzubehaltende Ästhetik des germanischen Dramas lieferten, oder wenn sie auch nur den vom Tagwerk Ermüdeten, nach dem Quell der Schönheit Verlangenden in seinem künstlerischen Genießen förderten und zu eigenem Urteil anregten. Nicht die Botanik schafft die Pflanzen, sondern die Pflanzen die Botanik. Wir haben uns aus dem alten metaphysischen Bann erst ganz zu befreien. Nochmals: die ästhetischen Gesetze ruhen im Kunstwerk verborgen und wandeln sich nach Zeit, Ort und Persönlichkeit. Man kann sie von ihm nicht loslösen. Nur nahe kommen wird man ihnen, ihren Hauch spüren, ihren Herzschlag fühlen, aber man wird sie ebensowenig wie das Leben in Spiritus setzen können, ein bequem hin- und herzuwendendes und zu beschreibendes Objekt.

Das historische Material des Buches ist größtenteils bekannt. Wo ihm dies nicht der Fall zu sein schien, hat der Verfasser die von ihm benutzte Quelle namhaft gemacht. Dies ist natürlich stets in den wenigen Fällen geschehen, in denen er das dramaturgische Urteil eines anderen zu dem seinigen gemacht hat. Im übrigen ist gerade dies sein eigenstes und hoffentlich ausreichend,

das Buch und seine Nachfolger zu empfehlen. Nur möge man die Ergebnisse der Untersuchung nicht mit dem verschwommenen Urteil messen, das sich bei vielen über die klassischen Werke und ihre Schöpfer ohne genaue Kenntnis derselben, bei den meisten sogar nur nach flüchtigen Jugendeindrücken festzusetzen pflegt. Gerade wo sie von der landläufigen Auffassung abweichen, bittet der Verfasser den Leser, auf den Dichter zurückgreifen zu wollen, um sich, wenn auch nicht überzeugen zu lassen, doch den Weg seiner Beweisführung klar zu machen. Auch ist bei der Beurteilung eines dramatischen Werkes stets in Erinnerung zu bringen, daß das Poetische und das Dramatische nicht schlechthin das nämliche ist, daß eine Dichtung also ein poetisches Meisterwerk und doch ein schlechtes Drama sein kann. Was wir von dem Drama verlangen, hat uns Lessing in einer meisterhaften Formel an die Hand gegeben: „Begebenheiten als Handlungen". Über jenen anderen Punkt, das Verhältnis des Dramatischen zum Poetischen, gibt uns Schiller in einem Briefe an Goethe vom 12. Dezember 1797 eine wundervolle Aufklärung: „Ich glaube, daß bloß die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Poet fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit einer freien Gemütlichkeit äußern will. Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensieren kann, der Hinblick auf einen Zweck, geniert Sie, und vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind. Wenigstens finde ich in Ihnen alle poetischen Eigenschaften des Tragödiendichters im reichsten Maß, und wenn Sie wirklich dennoch keine ganz wahre Tragödie sollten schreiben können, so müßte der Grund in den nicht poetischen Erfordernissen liegen." Das ist so klar wie möglich und hellt zur Genüge auf, warum ein gutes Theaterstück, ja selbst ein gutes Drama trotz seiner theatralischen und dramatischen Qualitäten doch kein dichterisches Meisterwerk zu sein braucht und warum der herrlichsten Dichtung die theatralische und dramatische Wirkung abgehen kann.

Über einige der hier behandelten Dramen hat sich der Autor

zwar schon in seinen „Dramaturgischen Skizzen“ und „Streifzügen“ ausgesprochen, auch einige Partien aus den im wesentlichen völlig veränderten, in den genannten Sammlungen befindlichen Aufsätzen in dies Werk herübergenommen, wenn sie ihm den auch jetzt noch für ihn gültigen Ausdruck seiner Überzeugung darboten — im übrigen aber erscheinen ihm jene kleinen Aufsätze immer mehr als für sich genommen unzulängliche Vorarbeiten für die „Dramaturgie“, und weder in Form noch Inhalt vermag er heutzutage noch für sie einzutreten.

Eine kurze Bemerkung über den Titel. Es ist eine kleine grammatische Ungenauigkeit darin, etwa als wollte man statt „das Rauschen der Blätter der Linde“ das „Blätterrauschen der Linde“ sagen. Der Verfasser wählte ihn trotzdem, weil es für das Wort „Dramaturgie“, das sich ohnedies nicht zerlegen läßt, keinen erschöpfenden deutschen Ausdruck gibt, und weil er seiner Meinung nach den Inhalt des Buches am deutlichsten bezeichnet.

Zum Schluß gebe ich die Versicherung, daß es mein sehnlichster Wunsch ist, mein Werk möge den großen Meistern, mit denen es sich beschäftigt, neue Bewunderung gewinnen und zur Erkenntnis ihres Wesens, wie es sich in ihren Schöpfungen spiegelt, anregen — sei es selbst auf seine eigenen Kosten!

Soweit, was der Verfasser dem ersten Bande seiner „Dramaturgie“ einst glaubte vorausschicken zu müssen. Es sind dieselben Gesichtspunkte, die ihn bei der Abfassung der in diesem Buch vereinigten Aufsätze leiteten, und nur sie können es überhaupt rechtfertigen, daß der Verfasser der übermäßig anschwellenden Shakespeareliteratur diese bescheidene Gabe hinzuzufügen sich erlaubt. Es kann sich hier nicht um die literarhistorische Würdigung des großen Dichters handeln, nicht um die Bestimmung des Platzes, den er in der Weltliteratur einnimmt. Alles dies ist von berufener Seite längst geübt und die Unermüdlichkeit und Gründlichkeit der Forschung in England und Deutschland hat den

späteren Geschlechtern kaum noch etwas zu tun übrig gelassen — es möchte denn die jetzt wohl endgültig erfolgte Erledigung der sogenannten „Bacon-Theorie" sein, die Edwin Bormann von all seinen Vorläufern und Genossen am lesbarsten und konsequentesten, aber was seine äußeren und inneren Gründe betrifft, mit jedem neuen Buch und Büchlein verblendeter und erfolgloser vertritt. Warum — das mögen diejenigen, die nicht blind an Bacon glauben wollen, sondern Beweisen zugängig sind, u. a. in der hübschen Schrift von J. Schipper, „Der Bacon-Bazillus" (Wien, Braumüller, 1896) nachlesen. Dagegen will ich ausdrücklich betonen, daß Textkritik und Echtheitsprüfungen in ein neues Stadium getreten sind, seitdem man, statt sich auf ein unsicheres Stilgefühl zu verlassen und Alter und Authentizität der Dramen nach äußeren Indizien zu bestimmen, „den Weg einer gründlichen metrischen und stilistischen Forschung, der freilich sehr mühevoll und noch wenig begangen ist, betreten hat", ein Weg, der, wie Conrad meint, schließlich einmal zu verläßlichen Resultaten führen wird. Diese Resultate müßten von allen, deren Studien auf anderem Gebiete liegen, also auch von mir, allerdings erst abgewartet werden, aber die Forscher können gewiß sein, daß ihre Bemühungen gebührend geschätzt und die Früchte derselben dermaleinst dankbarlichst begrüßt werden sollen. Einstweilen sind sie freilich noch fast völlig ungenießbar und unverwertbar.

Daß Shakespeare eine dramatische Großmacht ist, mit der die Kunst der neuen Zeit zu rechnen hat, tönt aus dem Munde aller, die je über ihn geredet, und wer seinen Siegeszug verfolgt, wird mit Verwunderung inne, daß auch die romanischen Völker, die sich nach dem Gesetz ihrer eigenen literarischen Entwickelung am hartnäckigsten gegen seinen Einfluß sträuben mußten, seiner Größe immer wachsende Triumphe bereiten. In Deutschland haben zur Zeit des höchsten Aufschwungs unserer Literatur die Fürsten unserer Poesie auf ihn als den Messias des Dramas verwiesen, und was Lessing durch sein tiefgründiges Verständnis für den Dichter kritisch getan, das setzten Goethe und Schiller praktisch, in ihren Schriften, in ihren Dichtungen, in der Leitung des Weimarer Hoftheaters fort. Und das Glück wollte es, daß

Shakespeare schon zur Zeit ihres Wirkens in einer nahezu kongenialen Übersetzung auf unseren Bühnen heimisch wurde. Denn was die „englischen Komödianten" einst, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, mit ihren barbarischen Übertragungen und Umdichtungen, was die ersten wirklichen Übersetzer, der preußische Gesandte von Borck in London mit dem „Caesar" (1741), was Wieland mit seinen 22 Dramen (Zürich 1762—1766), auf deren Übertragung Eschenburg fußte (12 Bände 1798—1805), was Friedrich Schröder durch seine Aufführungen wirkte (1776 wurde am 21. September in Hamburg unter seiner Direktion der „Hamlet" mit glücklichem Ausgang gegeben, bald spielte er eben dort im „Othello" den Jago, 1778 in Berlin den Falstaff in dem zu einem Teil zusammengezogenen Heinrich IV, 1780 in Wien den Lear); was alle diese Männer, auf ihre Weise jedenfalls verdienstvoll, an dem Original gemessen freilich ganz ungenügend, für Shakespeare getan, — geistiges Eigentum unseres Volkes wurde der gewaltige Dichter erst durch Aug. Wilh. Schlegel, der ihn in unserer Sprache zur Höhe des Shakespeareschen Dichtertums gehoben und für die sogen. Schlegel-Tieckſche Übertragung weitaus das meiste und beste beigetragen hatte. Er schenkte uns die Königsdramen, „Romeo und Julia", den „Sommernachtstraum", „Julius Caesar" und „Hamlet", geniale Meisterwerke der Übersetzungskunst, die in ihrer dichterischen Haltung, in ihre klangreichen Fülle die Patina der Jahre zu tragen scheinen, wie eine alte Geige klingen und doch den Ton und die Fügung unserer Sprache bewahren, steigern und veredeln, was man von der deutschen Dichtung selten und von den deutschen Übersetzungen fast nie sagen kann. Die Reihe der von der Tieckschen Gruppe übersetzten Dramen, von denen Graf Wolf Baudissin dreizehn beisteuerte, darunter „Othello" und „König Lear", Tiecks Tochter und treue Mitarbeiterin Dorothea sechs, unter ihnen „Coriolan" und das „Wintermärchen", während Tieck dem Unternehmen außer einer gewissen Aufsicht nur seinen Namen lieh, steht hinter Schlegels Gaben weit zurück. Man hätte aber nicht in Deutschland leben müssen, um nicht gar bald auf eine neue Übersetzung nach der anderen zu stoßen: die von Joh. Heinr. Voß und seinen

Söhnen (Leipzig, 1818—1829), J. Meyer (Gotha, 1824), Benda (Leipzig, 1825), Jul. Körner (Wien, 1836), Boettger u. Döring (Berlin, 1836—39), Fischer, Ortlepp, Keller u. Rapp, die unvollendete von Kaufmann von 1830—1836, die von Bodenstedt überwachte (1867—71), die Dramen und Sonette von Dingelstedt, Jordan, Seeger, Simrock, Viehoff (Hildburghausen, 1867—71) und die illustrierte mit Gilbertschen Kupfern versehene Hallbergersche, zu der sich in den 70er Jahren zu den alten Schlegelschen Übersetzungen die trefflichen Arbeiten von Gildemeister, Kurz, Wilbrandt, Heyse u. a. zusammenfanden. Und wenn Otto Gildemeister in der Vorrede zu seinen nachgelassenen Shakespeareschen Dramen: Romeo, Othello, Lear, Macbeth (Berlin, Reimer 1904) die richtige Bemerkung macht, „Schlegel habe der Shakespeare-Übersetzung ein für allemal Weg und Richtung angegeben, und bei dem Versuche, dem Ziele noch um einen Schritt näher zu kommen als Schlegel selbst, wirke der letztere im Stillen fortwährend mit, der Nachfolger würde sich aber selber Gewalt antun, wenn er den Einfluß seines berühmten Vorgängers lähmen oder töten wollte", dann weiß die Geschichte der Übersetzung davon ein Lied zu singen, daß sie sich ihr Konzept sehr oft dadurch verdorben hat, daß sie Schlegeln, anstatt ihn nachzuahmen, gewaltsam ausweichen wollte. So übersetzt z. B. Herwegh im „König Lear" das von Dorothea Tieck ganz im Sinne des Dichters übersetzte und aus keinem Grunde zu beanstandende Wort des alten Königs bei der Reichsteilung „Mean-time we shall espress our darker purpose" („Derweil enthüll'n wir den verschwiegenen Vorsatz"), Herwegh übersetzt das also so nüchtern und unwörtlich wie möglich: „Inzwischen sprechen wir uns klarer aus". Schauderhaft! Und Cordelias einfaches, schönes Wort „To yom professed bosoms I commit him": die deutsche Übersetzung „Ich leg' ihn Euch ans vielberedte Herz" wird bei Herwegh folgendermaßen entstellt: „An's lautberedte Herz Euch leg' ich ihn." Das ist weder deutsch noch dichterisch, sondern einfach unmöglich. Es sind nicht die einzigen Anstöße, die die Hallbergersche und Hildburghausen-Ausgabe geben, und Robert Heffen ereifert sich ganz mit Recht, wenn er über die Anordnung

des Buches seine spöttischen und bitteren Bemerkungen macht „Wenn man sieht, daß diese Ausgabe mit „Lear" beginnt!! daß sie ganz willkürlich „Heinrich VIII" als des Dichters zweite Arbeit ansetzt!! daß der „Sommernachtstraum", sein erstes reifes, von seinem eigensten Genius erzeugtes Jugendwerk, die vorletzte, das heißt die fünfunddreißigste Stelle einnimmt!!! . . . Daß die Ausgabe mit dem Zentrum der dichterischen Entwicklung, mit Hamlet abschließt!!!! welch' eine Auffassung kann der Durchschnittsleser von einem derartigen Shakespeare wohl bekommen? Muß er nicht den Eindruck bloßer Laune, die gesinnungslos Scherz mit Pathos verwechselt, gewinnen? Muß der, der hinter dem Werk den Schöpfer sucht, nicht vollständig bei einer solchen Durcheinanderwürfelung kopfscheu und an Shakespeare irre werden? Wo existiert denn in Deutschland eine Schillerausgabe, die nicht die „Räuber" als erstes und das „Demetrius-Fragment" als letztes brächte? Tritt uns aus einer derartigen historischen Folge nicht erst recht die Persönlichkeit des Dichters organisch wachsend und absterbend entgegen, dort mit der Klaue des Löwen im Erstlingswurf, hier mit der früh der schaffenden Hand entsinkenden Feder? Und Shakespeares Werke sollen immer noch behandelt werden, als ob man beim Wurstmachen verschiedene Fleischwürfel in einen Darm hineinstopfte, ganz gleich wo und wie sie beieinander zu liegen kommen?" Trotzdem aber und weil die Textkritik seit Schlegels Zeit bedeutende Fortschritte gemacht hat, begreift es sich, daß zu den mancherlei Revisionen, die die Schlegelsche Übertragung seit ihrem Erscheinen erfahren hat, ganz neuerdings noch, von der Weimarer Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben, eine neue gekommen ist, die der Vorstand Herrn Prof. Dr. Herm. Conrad in Lichterfelde übertragen hat, eine von den wohlfeilen Ausgaben, die Oechelhäuser, bis zu seinem Tode der langjährige Präsident der Gesellschaft, seit Jahren veranlaßt hat. Eine schwierige Aufgabe gewiß, aber Conrad scheint mir nach den Proben, die ich kenne (Macbeth und Heinrich IV.), der rechte Mann dazu zu sein; er übersetzt mit poetischem Feingefühl und hat mit seinen trefflichen Aufsätzen über Shakespeares Metrik und Rhythmik längst erwiesen, daß er in seine Technik tief einge-

drungen ist. Vielleicht hätte er gut getan, wenn er von den Trochäen, die Shakespeare an charakteristischer Stelle und zur Unterbrechung des monotonen Versflusses zwischen seine Jamben streut, auf die Trochäen bei unsern Klassikern, besonders bei Schiller, verwiesen hätte, der mit demselben guten Grund und derselben Wirkung ähnlich verfährt, sodaß die Metrik unseres größten Dramatikers sich der Metrik Shakespeares wesensverwandt zeigt. Natürlich fehlt es auch nicht an solchen, die jeden Zweifel an Schlegels Unfehlbarkeit für eine Tempelschändung halten und lieber die Schlegel-Tiecksche Übersetzung mit all ihren Fehlern stehen lassen möchten, anstatt einen Erneuerer oder Verbesserer an der Arbeit zu dulden. Das ist Rudolf Genées Art, der in der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung und in der Münchener Allgem. Zeitung oft darüber orakelt und schließlich seine Petrefakten noch einmal in der Schrift „A. W. Schlegel und Shakespeare" zusammengestellt hat. Im Grunde findet die Kritik zwar nicht eigentlich an Schlegel, sondern an Baudissin und Dorothea Tieck so viel auszusetzen, denn Schlegels genialen Übersetzungssinn und seine Leistungen hat noch kein Wissender bezweifelt oder herabgesetzt, und daß er keine Fehler gemacht haben sollte, daß wäre bei dem jetzigen Stand der Wissenschaft nicht wahr zu nehmen einfach unmöglich. Es lohnt sich aber wohl nicht, auf eine solche Dummheit noch näher einzugehen. Die Verehrung des Dichters hatte natürlich auch ihre Kehrseite, die ganz erst zutage trat, als sich die ästhetisierende Philosophie, Hegelscher Abkunft, die vor noch fünfzig Jahren durch Deutschland ihre toten Geleise zog, seiner bemächtigte und, groß in Worten, im Kern unkünstlerisch, für das Verständnis des Dichters sehr wenig getan hat. Sieht man diesen Kultus nur im Lichte der geschichtlichen Entwickelung der Shakespeare-Erkenntnis an, so zeigt er sich uns notwendig und organisch, und wir hätten seinen Verkündigern schon um ihrer Liebe zu dem Dichter willen dankbar zu sein, auch wenn sie minder Vortreffliches geleistet hätten, als es Gervinus, Vischer, Ulrici, Rötscher, Kreyßig und zahllose andere, ein jeder auf seinem besonderen Gebiete und nach der Art seiner kritischen Methode, getan. Bedenklich aber war es,

als die Übertreibung zum Dogma erstarrte und auf die unbefangene Prüfung der Jugend einen tyrannischen Zwang auszuüben versuchte, bedenklicher um so mehr, wenn es der damals tonangebenden und von der Mehrheit übernommenen Kritik völlig an der frischen sinnlich-unmittelbaren ästhetischen Anempfindung mangelte. Sowohl das Hineintragen historisch-politischer Elemente in die künstlerische Beurteilung (Gervinus), mehr aber noch der gewaltsame und ganz unkünstlerische Versuch, für jedes Drama die philosophische oder ethische Formel zu finden (Ulrici), ein Versuch, der die geschraubtesten Deutungen zur Folge haben mußte, hat dem Verständnis des Dichters nur geschadet und die Phrase gefördert. Wer diese Werke kennt, weiß auch, zu welchen Ausschweifungen in der Lobpreisung sie es bringen, und wie die Kunst unserer deutschen Klassiker in ihrer Schätzung in ganz bescheidene Niederungen verwiesen wird, während Shakespeare, der Einzige, über der Zeit und dem Raume in unerreichbarer, göttlicher Größe thront. Diese Arbeit verfolgt keine polemischen Absichten, noch bezweckt sie, die gesamte Shakespeare-Kritik wiederum einer Kritik zu unterziehen. Nur gelegentlich mußte der Verfasser auf sie zurückgreifen, und wenn dabei Angriff und Abwehr unausbleiblich wurden, so ist das lediglich die Schuld der Shakespeare-Orthodoxen, die zum Teil noch immer weiter wirken und die seine gerechte Würdigung unabhängig von der Stellungnahme zu ihren Sätzen oft schlechtweg unmöglich machen: wie neuerdings wieder der begabte Dr. W. Wetz in seinem Buche „Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschicht" (Worms, 1890).

Nur eines Buches mag hier gedacht sein, daß eine ganz eigene Stellung einnimmt, und das sich neuerdings eines verdienten, immer wachsenden Ansehens erfreut. Man darf die zahlreichen Notizen, die Moritz Heydrich aus Otto Ludwigs Nachlaß als „Shakespeare-Studien" gesammelt hat, und die vor kurzem vervollständigt, in des Dichters Werken, zuerst herausgegeben von Erich Schmidt und Adolf Stern, erschienen sind, sicherlich zu den allerwertvollsten Beiträgen der Shakespeare-Literatur rechnen. Hier spürt ein Dichter dem andern nach, eine hohe reichbegabte Natur sucht und findet in der immer erneuten Betrachtung des

eines Mannes sein künstlerisches Ideal. Kein fremdes Element mischt sich in diese Betrachtung ein. Wie in seinem eigenen Schaffen hat Otto Ludwig auch hier zuerst immer das Sinnliche, Individuelle im Auge, eine bestimmte Situation, einen bestimmten Charakterzug. Man glaubt zu sehen, wie sich ihm im Zurückkommen auf das eine Werk, den einen Charakter das gewonnene Bild mehr und mehr ausfüllt und erweitert, bis es aus der bloß malerischen Gestalt sozusagen in die plastische übergeht und ein menschlicher, geisterfüllter Leib mit aller Freiheit der Bewegung wird. Und doch — wie einseitig ist die Richtung auch dieser unermüdlichen Untersuchungen geworden, und mit welcher Konsequenz tut Ludwig unseren deutschen Dichtergenien, besonders Schiller, unrecht! Wie ist es z. B. nur möglich, daß derselbe Mann, der in „Kabale und Liebe" einen Mangel an Wahrscheinlichkeit und Sorgfalt der Motivierung findet, gegen eben diese Fehler im „Othello" vollständig blind ist? Wie kann eine unbefangene Prüfung zu einem Satze, wie dieser ist, gelangen: „Schiller sucht den Zuschauer zum Mitschuldigen seiner Helden zu machen. Shakespeare tut meist das Gegenteil. Schiller sagt: seht ihr? Mein Held kann kaum anders. Shakespeare sagt: seht ihr? Mein Held könnte wohl anders" — eine Formel, die sich mit viel besserem Recht in das gerade Gegenteil verkehren ließe? So verwandelt sich denn die Freude, einen Dichter zum Dolmetsch des Dichters bestellt zu sehen, nur zu oft in Mißbehagen. Otto Ludwig war eben *zu sehr* Dichter, um allseitig gerecht sein zu können, zu sehr Persönlichkeit, um den entgegengesetzten Pol seines eigenen (wie Shakespeares) Schaffens, Schiller, verstehen zu können. Auch sein eigenartiger Entwickelungsprozeß und das späte Erkennen seines Genius mußten ihn einseitig machen. Nachdem er einmal inne geworden, wohin seine Kraft neigte, konnte er nichts, als mit der ihm eigenen, an sich so verehrungswürdigen Zähigkeit der Selbstkritik und der Arbeit zur Vollendung ausbilden, was ihm als Eigenstes beschieden war; jetzt noch abirren, sich Fremdes aneignen wollen, wäre in seinen Augen eine Vergeudung des Pfundes gewesen. So bildete er sich denn im Lichte Shakespeares zum Dichter aus, zum originellen Dichter,

der trotz seines erhabenen Vorbildes originell und (auch als Dichter) einseitig blieb. Welch ein Meisterwerk ist sein Roman „Zwischen Himmel und Erde", wie leben die Gestalten des „Erbförsters" in jedem kleinen Zuge! Welch erschreckende Wahrheit in all ihrem Denken, Fühlen und Tun! Aber derselbe Otto Ludwig, der für die Gesetzmäßigkeit und künstlerische Freiheit der Shakespeareschen Gestalten so wundervolle wahre Worte findet, der die Erhebung des individuellen Geschicks zum Typischen bei Shakespeare nie genug preisen kann, ist in seinen eigenen Werken nur individuell und so zufällig und unfrei wie möglich, und statt der reinigenden Wirkung, die er in der sogenannten „tragischen Gerechtigkeit", in der „Proportionierung von Schuld und Strafe" bei Shakespeare zu finden glaubt, vermag er uns nur eine tragische Marter zu bescheren (Erbförster, Maccabäer). Daß er in der Enge seiner Handlungen und Charaktere bewunderungswürdig und groß und daß seine individuelle Wahrheit ganz erstaunlich ist, wird kein Kundiger verkennen können, aber eine Enge ist und bleibt es doch, und es gehört schon eine große Liebe zu dem Dichter dazu, sich durch den gelben Flintenriemen des „Erbförsters" und den grausamen Fatalismus, der sich an ihn knüpft, ganz und gar nicht stören zu lassen. Eins versteht man übrigens, wenn man sich Ludwigs eigenes Schaffen vergegenwärtigt: seine Vorliebe für den „Othello", auf den er in den „Studien" so oft und gern zu reden kommt. Nicht nur das Zufallsspiel, auch der Verstandesmangel der Figuren dieser Tragödie berührte ihn vertraut. Auch er liebte es, das Gefühl blind auf Kosten der Einsicht walten zu lassen. (Apollonius, Christian Ulrich.)

Gegen den immer mehr um sich greifenden blinden und maßlosen Shakespeare-Kultus wandte sich, wie bekannt, in den sechziger Jahren mit einer Reihe von Zeitungsaufsätzen, die 1866 als „Shakespearestudien" bei Cotta gesammelt erschienen, Gustav Rümelin. Daß dieses Werk, das sich sehr bescheiden als die Arbeit eines Laien und Liebhabers kennzeichnete, so viel Staub aufwirbeln konnte, zeigte nur, wie weit der literarische Fanatismus es zu treiben vermag. Rümelin schrieb in maßvollen Formen

und bewies Unbefangenheit genug, um der Größe Shakespeares die begeistertsten Huldigungen darzubringen. Allerdings hatte er sich in der Schilderung der geschichtlichen Voraussetzungen, unter denen er Shakespeares Kunst entstanden glaubte, vielfach arg vergriffen — das London des Dichters sah doch anders aus, als Rümelin es darstellt —, allerdings war er mit seiner Hinneigung zu Goethe (als Dramatiker) nicht der rechte Mann, um den riesigen Kothurnschritt der Shakespeareschen Muse ganz zu begreifen, denn Goethe ist kein Dramatiker. -Seine „realistischen" Ausstellungen sind oft von einer großen Trockenheit diktiert und verlangen die gewöhnliche Wirklichkeit des Geschehens statt seiner typischen Wahrheit. - In zahlreichen Fällen vermag der Verfasser dieses Buches, wie die Lektüre und eine Vergleichung mit Rümelin ergeben wird, die Ansichten des letzteren nicht zu teilen. Trotzdem hat dieser Mann das große Verdienst, die Lesewelt vor der Phraseologie der Shakespearomanen gewarnt und in die Einförmigkeit der Anbetung ein belebendes Element des Zweifels gebracht zu haben. Er hat einige der offenkundigsten Phrasen klar und deutlich als solche gekennzeichnet; allem, was er über Shakespeares Glauben an eine sittliche Weltordnung und seine poetische Gerechtigkeit sagt (pag. 159 ff.), kann man ebenso vollkommen zustimmen, wie seiner damit zusammenhängenden Opposition gegen Gervinus und Ulrici. Auch über Shakespeares Stellung zu Geschichte, Philosophie und Religion macht er zutreffende Bemerkungen. Mit richtigem Verständnis, obschon die Grenzen der poetischen Sprache im Drama nicht erkennend, würdigt er Shakespeares Diktion, und hie und da berührt er auch tastend einen Kardinalpunkt des Psychologischen bei dem Dichter: die unzulängliche Motivierung seiner Willenswendungen. Der ganz haltlosen Redensart, Shakespeare vereinige die Vorzüge von Goethe und Schiller in sich, ohne in die Fehler der beiden zu verfallen (Gervinus), tritt er mit der nötigen Energie entgegen, ohne doch einer in künstlerischen Dingen sehr unangebrachten patriotischen Eifersucht zu verfallen. Das sind schon Vorzüge genug, die der Anerkennung wert wären, und wenn Rümelin nun wirklich, wie es der Fall ist, in seinem „Realismus" zu weit gegangen ist und

poetische Herrlichkeiten über einer Verletzung der Wahrscheinlichkeit zu gering geachtet hat, so darf man ihm das nicht zu sehr übel nehmen. Er hatte Kritik zu üben und gerade das zu betonen, was die Gegner verkannten. Und da bot sich ihm mancher in die Augen springender Fehler in der Charakterzeichnung, der Komposition des Dramas, der Führung der Handlung, für den die engere Shakespeare-Gemeinde keinen Blick gehabt.

Wie man dies ohne alle Überhebung auftretende, der Shakespeare-Erkenntnis so förderliche Buch in Deutschland aufgenommen hat, weiß man. Es fand bei vielen lebhafte Zustimmung, aber die Gläubigen riefen Anathema! Mit jener nichtswürdigen Art, die ehrlos machen sollte, griffen selbst vielgerühmte Blätter einzelne Sätze aus dem Buche heraus, um an der Hand dieser Beweise den Verfasser der offenbaren Lästerung des Heiligen schuldig zu sprechen. Zwar wurde das Buch gelesen und Rümelins Name bekannt. Aber dann verschlang der Schwall der Hymnenliteratur alle Fragen, die es angeregt, aufs neue, und nur die Partei sans phrase galt etwas. Das große Publikum, dem es zu eigener Prüfung an Zeit, Lust oder Einsicht fehlt, schloß sich der Mehrheit an, und statt den Shakespeare selbst zur Hand zu nehmen oder den Weg zum Theater zu lenken, wenn eins seiner Werke über die Bretter schritt, las die Jugend der Gymnasien Gervinus, Ulrici und Kreyßig und versah das Rümelinsche Buch, wenn es ihr in die Hände kam, am Rande mit Ausrufungszeichen und spöttischen Bravos. Erst in neuerer Zeit ist daran vieles gebessert.

Leider bekam Rümelin acht Jahre später einen recht kläglichen Zuwachs in der „Shakespearomanie" von Benedix. Man kann es nicht ohne Bedauern über die Verunglimpfung des Andenkens dieses sonst so tüchtigen Mannes, der das deutsche Theater mit manchem brauchbaren Lustspiel versorgt hat, aussprechen — aber es wäre besser gewesen, sein Buch wäre mit ihm zu den Schatten gewandert, ohne das Licht des Tages gesehen zu haben. Die Methode seiner Darstellung ist geschmacklos und sein Stil unerträglich. Schon das schreckt von der Lektüre ab — zum Glück möchte man sagen. Wie entsetzt man sich aber,

dringt man wirklich ein und arbeitet man sich hindurch! Es ist die gewöhnlichste hausbackenste Prosa, die ein in Licht und Glanz erscheinendes Götterbild nach ihren öden Anschauungen und Verhältnissen beurteilt und verlangt, es solle atmen und reden, stehen und wandeln wie sie. Aus der photographischen Wirklichkeit der Darstellung, die die Aufgabe seines Lebens gewesen, versuchte dieser harmlose Geist vergebens zu der symbolischen und typischen Welt Shakespeares empor zu steigen. Abgründe liegen dazwischen, die auch der beste Wille nicht auszufüllen vermochte. Nur bisweilen kommt ihm eine Ahnung von der Größe des Dichters, aber im nächsten Augenblick verliert sie sich wieder in gänzlicher Verkennung. Interessant ist die Tatsache immer, denn Benedix war ein Mann von Gemüt und poetischer Anempfindung, spricht er von Lessing, Goethe und Schiller, so findet er Töne der Bewunderung, die sich zum Jubel steigern — Shakespeares Wesen aber bleibt ihm ewig ein Rätsel. In etwas verschuldet seine oberflächliche theatralische Routine diese Mißachtung. Oft beurteilt er Shakespeare nur nach den gewöhnlichsten Anforderungen, die die Männer vom Fach an ein „abendfüllendes" Stück stellen, ohne auch nur die leiseste Fähigkeit zu zeigen, sich in die Theaterverhältnisse Shakespeares zu versetzen und ihre eigenartigen Vorzüge zu würdigen. Und dennoch trifft auch er in manchen Punkten das Richtige, vor allem in seinem zwar allzu oft engen und philiströsen, aber doch natürlich gesunden moralischen Gefühl und Urteil.

Das Wort „moralisch" hat in der Kunstwelt einen übeln Klang, weil es die Befürchtung erweckt, als wolle es in die Welt des schönen Scheins die langweiligen Vorschriften einer spießbürgerlichen Sitte tragen. Die schulmeisternde Neigung, die der Tugend den Platz am gedeckten Tisch anweist, „wenn sich das Laster erbricht", ist denn auch schon vor dem berühmten Distichon Schillers oft genug scharf und mit Recht gegeißelt worden. Im Grunde wendet sich dies Wort freilich nur gegen jenen kleinlichen Gerechtigkeitsbegriff, der eine Belohnung des Guten in Bar oder in Naturalien und eine fühlbare Abstrafung des Bösen durch Höherhängen des Brotkorbs oder mit den Mitteln der weltlichen

Justiz verlangt, mithin gegen den nämlichen nur etwas gesteigerten Begriff, den gewisse Theoretiker als „poetische Gerechtigkeit" für das Drama fordern. Es war ihr tragikomisches Verhängnis, nicht zu merken, daß diesen Begriff, den Gervinus und andere bei Shakespeare praktisch so vollendet angewandt finden wollen, der gleiche Spott hätte treffen müssen. Die andere und wichtigere Frage aber, wie weit das Kunstwerk mit unserem moralischen Gefühl übereinstimmen und wie weit sein Endergebnis mit unserem moralischen Urteil zusammenfallen müsse, ist damit noch nicht berührt. Über das erstere wird sich schwer rechten und eine allgemeine Regel aufstellen lassen. Es gibt Dinge, deren bloße Darstellung oder auch nur Erwähnung (ganz abgesehen von der Stellung, die der Dichter zu ihnen einnimmt) den einen ästhetisch verletzt, während der andere sie für völlig erlaubt hält. Das ist eben Gefühlssache. Über das zweite aber kann nur eine einzige Meinung herrschen: das letzte Urteil des Dichters über seine Geschöpfe, in sittlicher wie in jeder anderen Beziehung, muß auch das unsere sein, wenn wir von einem Kunstwerk ohne Mißlaut scheiden wollen. Wir mögen gerührt, erhoben, tragisch versöhnt oder zerschmettert werden, wir mögen lachen oder höhnen — aber, mag es nun das Los des Schönen sein, vernichtet zu werden, mag die Unschuld untergehen oder über ihre Feinde triumphieren, mag eine Torheit gegeißelt oder ein Unglücklicher, der mit der Welt nicht fertig zu werden vermag, von dem Philisterpöbel ins Elend gehetzt werden — niemals dürfen wir darüber im Zweifel sein, daß die Gesetze noch gelten, die das menschliche Leben bezirken. Es wäre eine Albernheit, auch in diesem Sinne behaupten zu wollen, das Sittliche habe mit dem Künstlerischen nichts zu tun. Im Gegenteil: es ist eng mit ihm verknüpft. Es ist ein wichtiger Faktor in der Harmonie des gesunden und gesetzmäßigen Daseins, dessen Darstellung die letzte Aufgabe eines jeden Kunstwerks ist. Über die Stellung des Dichters zum Sittlichen wollen wir nicht im Unklaren sein; bewußt oder instinktiv verlangen wir von ihm eine klar und kräftig ausgesprochene Parteinahme in allen Fragen von Gut und Böse. Je größer sein Dichterberuf, desto weniger wird er Gefahr laufen,

ungerecht oder pharisäisch zu urteilen, desto mehr wird sich sein Urteil in der dramatischen Handlung, unaufdringlich, verbergen. Mag er immerhin darstellen, was er will — aber seinen letzten, ehrlichen Schiedsspruch wollen wir vernehmen. Er mag sein Urteil mit tränendem Auge fällen — aber er fälle es doch! Er wird für die Tugendstolzen, die sich vor einem Macbeth, Wallenstein oder Karl Moor mit Augenverdrehen bekreuzen, nur ein verächtliches Lächeln haben, aber er wird es seinem Helden nicht ersparen dürfen, seine Brust den Schwertern und Partisanen der Feinde auszusetzen oder sein Haupt zum Blocke zu tragen. Und wer sich von der „Herrenmoral" in der Philosophie abwendet, wird von ihr auch im Dichtwerk nichts wissen wollen. Eins läßt sich vom andern nicht trennen, weder für den Künstler noch für sein Publikum.

Es ist seltsam, daß Shakespeare, der oft mit so furchtbarem Ernst in den erschütterndsten Klängen zum Gericht ruft, doch die Notwendigkeit der sittlichen Urteilsfällung an anderen Stellen gänzlich übersieht, an Stellen, die nicht den leisesten Zweifel über das Maß der Schuld offen lassen. Der bodenlose Verrat, den der junge Prinz von Lancaster im zweiten Teile „Heinrichs des Vierten" an den verbündeten Heeren der Gegner übt; die bübische Perfidie des Claudio, der, einer schurkischen Verleumdung blindlings folgend, seine Verlobte öffentlich am Altar beschimpft — das sind Dinge, die wir nicht vertragen können, ohne den Richtspruch des Dichters zu hören. Wir kommen um die Reinheit und Freiheit des Genusses, um die Harmonie unseres ästhetischen Empfindens, wenn er uns versagt bleibt. Und das bleibt er in den genannten und in einer Reihe von anderen Fällen, auf die im Laufe der Darstellung die Rede kommt, und von denen nur einige hier mit den Namen Proteus (Veroneser), Oliver (Wie es euch gefällt), Jessika, Richard der Zweite bezeichnet werden mögen. Es mag ausdrücklich wiederholt werden, daß diese Forderung mit dem Ausgang der dramatischen Person im Stück, ihrer Belohnung oder Bestrafung wenig oder gar nichts zu tun hat. Richard der Zweite z. B. erleidet auch bei Shakespeare, wie natülich, das historische und allzu verdiente Ende — gerade hier

aber nimmt der Dichter für den Untergehenden so fühlbar Partei, daß er dadurch den sittlichen Standpunkt, der dem Helden und dem Stücke gegenüber von Anfang an einzig eingenommen werden konnte, selber auf das Schlimmste verrückt. Die beiden erstgenannten Beispiele reden übrigens wohl am deutlichsten, und ihre Behandlung durch Shakespeare ist kaum zu fassen. Ein Vertrauensbruch wie der des Prinzen Johann (des späteren Herzogs von Bedfort) spottet aller und jeder Beschreibung. Wenn der Dichter hier nicht Worte der flammendsten Entrüstung fand, wie Schiller im „Wallenstein" („Wer das Vertrau'n vergiftet, o der mordet das werdende Geschlecht im Leib der Mutter"), Hebbel in den „Nibelungen" („Kennst du den Treubruch? den Verrat? Sieh ihm ins Aug' und lächle noch"), dann hätte er doch im Verlauf der Handlung diese Nichtswürdigkeit zu Schanden werden lassen und uns jedenfalls doch den Charakter motivieren müssen. Ein Jüngling, der mit einem Manneswort so schändlich spielt, ist weit mehr als eine „kalte Natur", die man wohl oder übel in einer Episode hinnehmen und gelten lassen müßte, wie sie nun einmal ist. Solch ein Schurke ist mehr als Richard der Dritte, weit mehr, und in seine abnorme Verbrecherseele verlangen wir tiefer zu blicken, wenn wir uns überhaupt mit ihm befassen sollen. Aber es unterbleibt alles. Gelassen, gleichgültig geht der Dichter über den unerhörten Frevel hinweg. Auch das Betragen des Claudio ist zu niedrig, als daß wir mit dem Jüngling in die frohen Klänge einstimmen könnten, die „Viel Lärmen um nichts" endigen wie sie es eröffnen. Wenn man bei der Betrachtung solcher Fälle an die prunkhaften Versicherungen der Shakespearomanen denkt, der Dichter übe die poetische Gerechtigkeit in so subtiler Weise, wie kein anderer Poet, dann begreift man allerdings den Ärger des guten Benedix, der eher hundert Vergehen gegen den heiligen Geist der Poesie, als ein einziges gegen das sittliche Gefühl ertragen hätte, und verzeiht ihm einige der Sünden seiner „Shakespearomanie". Übrigens hat die Sache mit der sogenannten „poetischen Gerechtigkeit", bis vor kurzem dem Steckenpferd der Dramen-Ästhetik und eines Publikums, das im achtzehnten Jahrhundert darauf bestand, daß Hamlet, Lear und

Cordelia am Leben blieben, gar nichts zu tun, nichts also mit dem Ausgang, den die dramatischen Personen nehmen, sondern nur mit des Dichters Urteil über sie, und es versteht sich wohl von selbst, daß das Leben im Geist des größten Dramatikers der Welt kein Rührstück, sondern eine Trägödie war. Von jener falschen poetischen Gerechtigkeit, die dem Leben schreiend widerspricht, darf man also bei Shakespeare nichts suchen, aber daß er mit seinem Urteil über seine Menschen so oft zurückhält, wo man es nicht entbehren mag, das ist, wie ich glaube, künstlerisch fast ein so großer Fehler, als es die vielberufene poetische Gerechtigkeit, wenn er sie geübt hätte, gewesen sein würde, um so auffallender, je leichter er hätte vermieden werden können, denn daß die „Objektivität" Shakespeares in den erwähnten Fällen kein blut- und charakterloser Indifferentismus sein kann und soll, versteht sich bei ihm wohl von selbst. Otto Ludwigs Studien hat Benedix nicht mehr gekannt. Daß aber selbst dieser gegen sich so wahre und scharfblickende Mann behaupten konnte, Shakespeare „proportioniere Strafe und Schuld stets auf das vollkommenste und bemäntele Schuld und Torheit nie", gehört zu den Unbegreiflichkeiten und beweist höchstens die bezaubernde, verblendende Macht des großen Dichters. Denn derselbe Ludwig sagt an anderer Stelle wörtlich: „Zum Behagen des Publikums gehört es, daß es sich immer mit dem Dichter eines Sinnes und Urteils zu sein fühle, jede, wenn auch nur im Moment irrige Opposition stört den Genuß. In diesem seinem ausgesprochenen Urteile muß der Dichter die richtige Mitte halten zwischen Weltmann und Asket; er darf nicht zu leicht verdammen, aber das Schlechte, das wirklich Gemeine noch weniger unverdammt durchlassen." — Das ist so richtig wie möglich. Aber wo bleibt die Nutzanwendung?

Vielleicht werden aber auch so befremdliche Züge wie die angeführten, die bei einem mittelmäßigen Dichter gar nicht zu ertragen wären, die wir aber bei Shakespeare hinnehmen, weil sie dicht neben den höchsten Schönheiten und Wahrheiten stehen, gerade durch seine eigenartige Größe verständlich. Vielleicht stehen sie im engen Bunde mit gewissen fast immer wiederkehrenden

Schwächen seiner Werke, die von den meisten seiner Ausleger ignoriert oder doch unerklärt gelassen werden, die aber dem Verfasser gerade vom theatralischen Standpunkt aus doppelt beachtenswert erscheinen. Mag es versucht werden, in der folgenden Untersuchung darüber Klarheit zu gewinnen.

Betrachtet man allein die Summe der Gaben, die den dramatischen Dichter ausmachen, so gibt es keinen, der sie in so glänzender Fülle in sich vereinigte wie Shakespeare. Er gebietet unumschränkt über ein ganzes Heer wechselnder Charaktere, die, oft nur in leisen Zügen von einander unterschieden, immer ganze Individualitäten sind. Und wo die Welt der Wirklichkeit endigt, da breitet seine Phantasie die Flügel aus, um freier noch, als im endlichen, aus ungesehenen und ungehörten Reichen die wunderbarsten Geschöpfe zu beschwören. Ihm ist keine Empfindung fremd, er kennt das Höchste und Tiefste in den Reichen des Denkens und der Leidenschaft und erschließt oft mit einer kurzen Sentenz eine weitreichende Aussicht in die Schachte goldener Lebensweisheit. Alles Wirkliche im Leben der Stände, der Berufsarten, der Nationalitäten ergreift er mit einem erstaunlichen Scharfblick für das Wesentliche und verschmelzt es charakteristisch mit seiner dramatischen Gestalt. Dabei ist er, sobald es sich nicht um politische und patriotische Interessen handelt, von einer Objektivität, die nur einem Genius möglich ist, der sich in den heißen Kämpfen des Lebens doch den Geist klar bewahrt und sich aus dem Getümmel der Leidenschaften zu der Freiheit einer hellen, noch so schmerzvollen Erkenntnis hindurchgerungen hat. Wenn er auf religiösem und philosophischem Gebiet allen alles geworden ist, wenn Katholiken und Protestanten, Pantheisten und Pessimisten ihn zu dem ihrigen haben machen wollen, so konnte er diese allseitige Macht auch nur üben, weil er selbst in den Banden keines Dogmas befangen war; und wenn man sich darüber streitet, wie die Worte des Glaubens und des Unglaubens in dem Mund seiner Gestalten zu reimen sind, so möge man bedenken, daß der wahre Dichter allen diesen Erscheinungsformen gerecht zu werden vermag. Während aber der Dogmenlose alle Vorstellungen des positiven Glaubens doch jedenfalls kennt und

die rührende Erhabenheit und Poesie der Bibel ihm nie verloren gehen können, wird der Enggläubige sich nie und nimmer zu der überzeugungsvollen Verkündigung des Gegenteils emporschwingen. Ein Wort wie das des Prospero:

„Wir sind solcher Zeug
Wie der zu Träumen, und dies kurze Leben
Umfaßt ein Schlaf,"

spricht beredt genug.

Das Höchste seiner Schaffenskraft ist aber jenes sich dem strengen Nachweise, wie es geworden, ganz entziehende psychologische Hellsehen, das um so bewunderungswürdiger erscheint, je weniger das Dargestellte ein bloß aus der Erfahrung geschöpftes Nachzeichnen möglich macht. Gerade diejenigen seiner Geschöpfe, die im Wirbelwind der Leidenschaft daherfahren, wirken mit einer erschreckenden Glaublichkeit, und wie groß und schlechthin einzig sein Erfassen pathologischer, besonders psychiatrischer Zustände ist, davon legt u. a. die im Zusammenhang der Abhandlung in diesem Buche zitierte Schrift von Stark über „König Lear" ein erschöpfendes Zeugnis ab. Man braucht sich nicht zu scheuen, sein Schaffen, wie das eines jeden großen Dichters, mit der zeugenden Naturkraft zu vergleichen. Carlyles schöne Worte treffen im Kern durchaus das Richtige: „Die Werke eines solchen Mannes wachsen, soviel er auch durch den höchsten Aufwand bewußter und vorbedachter Tätigkeit erreichen mag, unbewußt aus unbekannter Tiefe in ihm hervor, wie die Eiche aus dem Schoß der Erde hervorwächst, wie die Gebirge und Gewässer sich selbst hervorbringen." Das gilt von jeder genialen Hervorbringung, aber von der Shakespeares ganz insbesondere. Sogar die äußere Art seines Schaffens hat nichts von der „Arbeit" an sich. Er schrieb seine Werke mit fliegender Feder, in einem Zuge. Wie seine Bühnengenossen John Heminge und Henry Condell, die Herausgeber der ersten Folio-Ausgabe, glaubwürdig versichern, und wie Ben Jonson bestätigt, änderte er beim Schreiben nicht und strich nicht aus. „He scarcely blotted a line." Und für diesen unerschöpflichen Reichtum seiner Gestaltungskraft findet er Worte, die in Wahrheit die dichterische Sprache an sich sind,

deren Geheimnis er trotz mancher bombastischen Verirrungen wie wenige gefunden und durch die Tat besiegelt hat. Seine Geschöpfe reden nicht das, was die Menschen der Wirklichkeit in einer gegebenen Situation *gesagt*, sondern was sie empfunden haben würden. Er wird der Herzenskündiger seiner Gebilde, er entfaltet den in ihrer Seele verborgen schlummernden Keim zur dichterischen Blüte. Was der Verfasser dieses Buches im I. Bande in seiner Abhandlung über Goethes „Iphigenie" als entscheidendes Merkmal der dramatischen Sprache glaubte bezeichnen zu müssen, das vermag kaum ein anderer Poet so zu erfüllen wie Shakespeare. Wo der gequälte Mensch nur schreien würde, da redet der Mensch des Dichters. Diese wunderbare Kunst der Sprache gibt seinen Gestalten zugleich die imponierende Hoheit und Freiheit. Selbst die im blindesten Affekt Rasenden lösen sich dadurch noch aus dem Chaos der sie bewegenden Empfindungen los. Man denke an Othellos unerreichbare Worte: „Fahr wohl, du königlich Panier und Prunk des Kriegs." Wer mit solchen Gaben ausgerüstet ist, der hat in dem Worte des Hamlet sein eigenes Bild gezeichnet:

„In Wahrheit ein Verein und eine Bildung,
Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt! —"

Es liegt nun aber leider in der Natur alles Irdischen, daß das schlechthin Vollkommene ein Ideal bleibt, das sich entweder nie oder nur in den höchsten Gipfelungen des Lebens verkörpert. Je vielgliedriger ein Werk (der Natur oder der Kunst) ist, aus je mehr Teilen es sich zusammenzusetzen hat, desto geringer werden die Möglichkeiten des Zusammenwirkens aller einzelnen Glieder zum Ganzen sein. Selbst wo alles Material zum Meisterwerk beisammen ist, kann ein Fehler in der Verteilung, ein Zuviel hier, ein Zuwenig da, die Harmonie stören. Das ist eine so gewöhnliche Erfahrung, daß man nicht nötig hat, bei ihr zu verweilen oder ihrer Wahrheit nachzuspüren. Daß das Drama von ihr nicht ausgenommen ist, versteht sich von selbst, ja es leuchtet ein, daß, da es zu den ausgebildetsten Erscheinungen gehört, es eben um der Mannigfaltigkeit seines Organismus willen die Höhe einer absoluten Vollkommenheit am seltensten erreichen

wird. Wir wollen an jeden einzelnen Charakter, an das Verhältnis der dramatischen Personen zu einander glauben, wir wollen eine von möglichen Voraussetzungen ausgehende notwendige Handlung sehen, wir wollen intellektuell und sittlich befriedigt werden und verlangen in jedem einzelnen Augenblick und in der Wirkung des Ganzen den Eindruck des Schönen, das uns die Wahrheit des Daseins frei von Zufälligkeiten zeigt und in die lusterweckende sinnliche Form den Geist eines allgemeinen Gesetzes gießt. Der Natur einer jeden menschlichen Empfindung entsprechend, die erregt wird, sich steigert, einen Höhepunkt erreicht und zurückebbt, wollen wir in dem Organismus des Dramas diese ästhetische Wellenlinie wiederfinden, und zu allem soll sich das Ganze den technischen Bedingungen der Bühne und der Voraussetzung, als sähen wir das Werk im Theater, mithin unserer Genußfähigkeit anpassen, die ihre bestimmten zeitlichen Grenzen hat. Unter dem Hinblick auf diesen Zweck ist das Drama bei allen Völkern entstanden. Er hat ihm seine Gestalt mitgeben helfen, die Knappheit und Gedrungenheit, die auf dem kürzesten Wege, der nur für den Ungeschickten „la longue carrière de cinq actes“ wird, die größten Geschicke sich vollenden läßt. Es gibt kein Drama, das zwanzig Akte haben oder zwanzig Stunden währen dürfte. Auch die Trilogien und Tetralogien verzichten nicht auf die Abgeschlossenheit der einzelnen Teile in sich. Mit anderen Worten: ein Drama entsteht nicht nur, es wird auch zweckvoll komponiert, und dieser Zweck gibt sich nicht nur in der Dauer, sondern in der ganzen Führung der Handlung, der Gruppierung und Ausgestaltung der Charaktere auf Schritt und Tritt zu erkennen; es ist die Summe dessen, was Schiller in den oben zitierten Worten schlagend bezeichnet.

Hier ist nun ein Punkt, wo der große Shakespeare sterblich ist und dem Irdischen seinen Tribut zu zollen hat. Gerade in dem seinen Genius so überraschend kennzeichnenden Umstand, daß er in seinen Manuskripten „nicht änderte“, gerade in diesem fast intuitiven Prozeß seines Schaffens liegt eine Gefahr, der er nicht immer entgangen ist. Größere künstlerische Organismen werden auch bei den größten Geistern, wenn überhaupt je, nur selten

Schöpfungen eines einzigen „großen Wurfes" sein. Das architektonische Element in ihnen ist Sache der Ordnung, der Berechnung der Arbeit, und nur ein unklarer dilettantischer Schwärmersinn könnte in dieser Arbeit etwas die Kunst Herabwürdigendes erblicken. Denn so ist die künstlerische Inspiration nicht zu verstehen, als wären der Poet, der Musiker, der Maler etwa wie der Schreiber der Apokalypse nur die willenlosen Werkzeuge des über sie kommenden Geistes. Ein lyrisches Gedicht, ein einzelner Charakter, eine einzelne Szene mag ihren Schöpfern gleichsam im Feuer aufgehen und vollendet sein, ehe sie nur darüber nachgedacht haben. Bei unseren größten Geistern mag die instinktive Sicherheit dieses unbewußten Schaffens sich auch über größere Massen und Formen erstrecken — aber ein vollendetes Drama, ein guter Roman will „komponiert" sein, und fehlt diese planvolle Arbeit, dann wird es Stückwerk oder Halbheit geben. Das beweisen die Romane und Dramen Goethes, die in all ihrer dichterischen Herrlichkeit doch der sicheren Architektur fast immer entbehren und darum auch an irgend einer Stelle unheilbar auseinanderklaffen, wenn sie nicht ganz aus Mosaiksteinen zusammengesetzt sind. Wüßte man auch nichts von Shakespeares Art zu arbeiten, und nähme man immer an, daß er vor dem Niederschreiben sein Werk im Kopfe schon fertig getragen — das würde die Einsicht nicht hindern noch ändern, daß es auch ihm an dieser Arbeit oft gefehlt hat, und daß ihr Walten selbst Werke wie die seinigen sehr oft einer noch größeren Vollendung genähert haben würde. Ob seinem Genie diese ordnende Tätigkeit zusagte oder nicht, und ob er, wenn er sie besessen hätte, noch in all seiner Größe der nämliche geblieben wäre, darauf kommt es nicht an. Jedenfalls liegt hier die Erklärung für so manchen, oft unbegreiflichen, fast immer abstellbaren Fehler seiner Werke.

Zu den oft erwähnten gehört das, was gewöhnlich schlechthin als „mangelhafte Komposition" bezeichnet wird: das Fehlen des architektonischen Gleichgewichts. Es darf nicht verhehlt werden, daß die Begrenzung dieses Begriffs von der subjektiven Empfindung abhängt, wie denn auch das feinste Verständnis des schaffenden Künstlers für das Architektonische des Dramas

mehr der Intuition angehört, als daß es Sache der Reflexion ist, wie Schillers „Räuber“ und „Kabale und Liebe“ deutlich beweisen: ein eben zwanzigjähriger mit dem Theater noch nicht bekannter Dichter fand auf Grund dürftiger Spuren mit ihnen sofort die dramatischen und theatralischen Gebote. Es gibt hier wie in der Architektur selbst ein oberstes geheimnisvolles Gesetz des Gleichmaßes, das zwar deutlich genug gefühlt wird, aber doch nie exakt zu beweisen ist. Gewisse Fehler zeigen sich aber, besonders wo sie extrem auftreten, allen an: die Häufung des Stofflichen und die dadurch bedingte Unübersichtlichkeit des Gefüges; die Anknüpfung von Fäden, die plötzlich aufgegeben werden; das breite Vordrängen des Unwesentlichen, der Episode und des Intermezzo; die Verschiedenheit im Stil der einzelnen Teile des Werkes, die füglich auch unter die Gebrechen der Komposition, der „Zusammenfügung“ zu zählen ist, da zwar ihre einzelnen Teile vortrefflich sein können und die Störung eben darin besteht, daß etwas Unzusammengehöriges mit einander verbunden ist.

Auch die Zersplitterung des Szenariums ist hierher zu rechnen — wenn man nur sorgfältig abwägt, wie weit diese die ganz natürliche, berechtigte und dem Dichter die herrlichsten Vorteile bietende Ausnutzung der englischen Bühne (s. unten), oder aber eine vermeidbare Störung des einheitlichen Kunsteindrucks ist. Alles übrige bleibt jedoch von örtlichen und zeitlichen Eigentümlichkeiten durchaus unabhängig. Die Stoffhäufung des „Titus Andronicus“ und „Heinrichs des Fünften“, die Sorglosigkeit, mit der die in „Wie es euch gefällt“ angeregte dramatische Erwartung getäuscht und der Streit der herzoglichen Brüder, der den Ausgangspunkt des Stückes bildet, ganz bei Seite geschoben wird, Episoden wie die der Gräfin von Auvergne in „Heinrich dem Sechsten“ sind zu allen Zeiten und bei allen Völkern fehlerhaft, und selbst die ruhmreichen Gestalten der Eastcheap-Schenke, diese unsterblichen Schöpfungen eines königlich freien-Humors, vermögen uns nicht darüber zu täuschen, daß der ganze „Heinrich der Vierte“ als Drama eine wahre Musterkarte von Fehlern gegen die Komposition ist. Otto Ludwig bemerkt in seinen Shake-

speare-Studien einmal sehr richtig: „Tragische Notwendigkeit kann eigentlich nichts heißen als tragische Zweckmäßigkeit, richtige Berechnung jedes einzelnen Momentes im ganzen auf den Zweck des Ganzen, Übereinstimmung des Erfolges mit den erregten Erwartungen, daß also der Poet nirgends eine Erwartung im Zuschauer erregt, die nicht erfüllt würde und nichts sich erfüllen läßt, was nicht erwartet wurde.“ Das trifft wieder den Nagel auf den Kopf, und es ist nur schade, daß Ludwig es hier wieder wie so oft unterläßt, Schakespeare mit dem von ihm selber aufgestellten Maße zu messen.

Auch die Stilungleichheit ist für ein feineres Gefühl einer der empfindlichsten Kompositionsfehler, der überdies den Nachteil hat, auch das an sich Vortreffliche um seine Wirkung zu bringen. Wenn wie in „Heinrich dem Sechsten“ Auftritten von dem packendsten Realismus in Inhalt und Ausführung plötzlich eine geradlinig gebaute Szene von romanischem Geschmack folgt, wenn wie in „König Johann“ und selbst in „Richard dem Dritten“ die symbolisierende Szene neben der an sich wahren, die Skizze neben der Detailarbeit à la Denner steht, wenn selbst in einem Meisterwerke wie „Othello“ die vollkommenste Technik plötzlich (in den Monologen des Jago) der aufdringlichen Deutlichkeit der Komödie weicht, die ihren Puppen den bekannten Zettel mitgibt, der besagt, was sie sind und was sie wollen, dann stellt sich ein Mißbehagen ein, das uns auch des Vollkommenen nicht froh werden läßt. Die meisterlichste Szene Shakespeares müßte in einem antiken Drama ebenso störend wirken wie eine Szene im Stil des Sophokles im „Macbeth“ oder „Hamlet“.

Auffallender noch als solche Kompositionsmängel ist das öftere Ausgehen Shakespeares von unmöglichen und unwahrscheinlichen Voraussetzungen (auch in Stücken von nicht phantastischem Charakter), die mangelnde oder unzureichende Motivierung, kurz die Verletzung der sachlichen und (was natürlich viel mehr bedeuten will) der psychologischen Glaubwürdigkeit, und man kann geradezu sagen, daß es fast kein Drama Shakespeares gibt, in welchem nicht in irgend einem Punkte ein Verstoß dagegen zu finden wäre. Nur seine göttliche Poesie vermag uns über den

Umstand, daß Posthumus und Cymbelin die Imogen nicht erkennen, daß sich die Verwechselung des Sebastian mit der Viola nicht sofort aufklärt, hinwegzutäuschen. Doch das sind Nebendinge. Schwerer fällt es ins Gewicht, wenn auf solchen Unwahrscheinlichkeiten ein Teil des dramatischen Gebäudes errichtet wird: wie auf dem unbegreiflich törichten Benehmen des klugen Edgar in dem Ränkespiel seines Bruders die Tragik des Hauses Gloster beruht, oder wenn wie im „Othello" durch das ganz unglaubwürdige Verhalten der Emilia bei dem Suchen und Fragen nach dem vermißten Tuch die Katastrophe zum Ausbruch gebracht wird. Bis zum Barocken zeigen sich solche Verstöße in den „Veronesern", „Maß für Maß", „Ende gut alles gut", „Wie es euch gefällt", also gerade in einer Reihe von Stücken, die dem Theater fern geblieben sind und auch trotz aller künstlichen Bemühungen fern bleiben werden. (Nur im Münchener Hoftheater hat man über dem poetischen Zauber des Ardennerwaldes die Gebrechen von „As you like it" vergessen.) Der Grund dafür ist unschwer gerade in der Natur dieser Fehler zu finden, die nirgends fühlbarer werden als im Theater. Schauspieler und Publikum sind außerordentlich empfindlich, wenn ihnen die Darstellung oder die Hinnahme einer bloßen Unmöglichkeit zugemutet wird. Was bei der Lektüre wenig beachtet oder zu gering angeschlagen wird, tritt in der Anschauung naturgemäß viel schärfer hervor.

Am grellsten beleuchtet zeigt sich aber in der theatralischen Darstellung ein anderer mit der Sorglosigkeit der Motivierung zusammenhängender charakteristischer Fehler des Dichters: die unzulänglich erklärten oder ausgeführten Willenswendungen seiner Gestalten, ein Fehler, der eben auch in den zuletzt aufgeführten Dramen besonders augenfällig hervortritt. Sei es verstattet, da die Extreme am besten beweisen, mit diesen voranzugehen.

In den „Veronesern" wendet sich einer der beiden „Edlen", Proteus, im 2. Akt (Szene 4) ebenso jäh und unmotiviert von Silvien zu Julien, wie er im 5. Akt mit wahrhaft beleidigender Schnelligkeit zu dieser zurückkehrt. Seinen Freund Valentin hat er durch den ersten Abfall hinterlistig um sein Glück und seine

Liebe betrogen. In gerechtester Entrüstung tritt Valentin dem Verräter mit den Worten gegenüber:

„Gemeiner Freund, das heißt treulos und lieblos
(Denn so sind Freunde jetzt), Verräter du!
. . . . . .
O schlimme Zeit, o schmerzliches Verwunden,
Da ich den Freund als schlimmsten Feind erfunden."

Darauf entgegnet Proteus, der wohlverstanden noch nichts zu seiner Entschuldigung gesagt und getan, und der noch kurz vor diesen Worten auf dem Gipfel seiner Niederträchtigkeit gestanden:

„O, Scham und Schuld vernichtet mich! —
Vergib mir, Valentin, wenn Herzensreue
Genügen kann, die Sünde abzubüßen,
So sieh mein Leid; die Schuld ist größer nicht,
Als jetzt mein Schmerz.

Valentin.

So bin ich ausgesöhnt
Und wieder acht' ich dich als ehrenvoll." (!)

Käme einem gewissenhaften Rezensenten in einem modernen Drama eine ähnliche Wendung vor, er würde sie eine überschwängliche Naivetät oder eine unglaubliche Flüchtigkeit nennen, die kritischen Kläffer aber würden sie jubelnd verhöhnen. Und man lese nur einmal die Szene im Zusammenhang, um den vollen Eindruck zu empfangen. Dieser Proteus hat etwa achtzehn Zeilen vor seiner „Reue" der Silvia, die ihn „du Trüger deines wahren Freunds!" nennt, die freche Antwort gegeben: „In Liebe, wem gilt da Freundschaft?" und dem geängsteten Mädchen mit Gewalt gedroht. Ein Glück, daß wir anzunehmen gezwungen sind, der fünfte Akt sei so verstümmelt auf uns gekommen, daß den großen Dichter die Schuld für diese Torheit nicht trifft. Aber die angeführte Stelle ist nicht die einzig schlimme des fehlerhaften und verletzenden Stücks, das unter die „Klassizitäten" zu rechnen und, wie es einst in Dresden versucht wurde, auf dem Theater einbürgern zu wollen, eine durch die Pietät für den Dichter kaum zu entschuldigende Verirrung ist.

Ein ebenso schlimmes Beispiel gibt uns „Wie es euch ge-

fällt". Der schurkische Oliver, der den jüngeren Bruder wie einen Paria behandelt, mit Mordanschlägen verfolgt und offen ausgesprochen: „Ich hoffe sein Ende zu erleben, denn meine Seele, ich weiß nicht warum, hasset nichts so sehr als ihn", ist, in die Verbannung geschickt, im Walde durch eben diesen Bruder, Orlando, von einer Schlange und einer Löwin befreit worden. Sofort ist er auch völlig umgewandelt, bleibt es bis zum Schluß und wird sogar mit der Hand der schönen, lieblichen Celia beglückt. Man vergleiche die dritte Szene des vierten Aktes.

Celia.

O, von dem Bruder hört' ich ihn [Orlando] wohl sprechen,
Und als den Unnatürlichsten, der lebte,
Stellt er ihn dar.

Oliver.

Und konnt' es auch mit Recht,
Denn gar wohl weiß ich, er war unnatürlich.
. . . . . .

Celia.

Ihr wart es, der so oft ihn töten wollte?

Oliver.

Ich war's, doch bin ich's nicht; ich scheue nicht
Zu sagen, wer ich war, da die Bekehrung
So süß mich dünkt, seit ich ein andrer bin.

Ist das besser als oberflächlich und gewaltsam? Gewiß kann die Reue einer leidenschaftlichen Natur zur Liebe führen, die inbrünstig ist, wie es vordem der Haß war; es ist schon oft aus einem Saulus ein Paulus geworden — aber dem gemeinen, kalten Schurken dies gute Los im Handumdrehen zu bereiten, das steht im Widerspruch mit jeder psychologischen Erfahrung. Die Wendungen des Saturnin im „Titus Andronicus (I, 2), des Leontes im „Wintermärchen", die Umwandlung des Warwick in „Heinrich dem Sechsten" (III, 3; sein Übertritt von Eduard zu Heinrich und Margareta), die gründliche Charakteränderung des Kardinals Wolsey in „Heinrich dem Achten" sprechen mit gleicher Deutlichkeit. Nun ist zwar der künstlerische Meister nach seinen größten und nicht nach seinen geringsten Gaben zu messen. Es wird aber auch niemandem einfallen können, Shakespeare nach diesen

Beispielen zu beurteilen. Sie geben uns jedoch die Richtschnur zur Erkenntnis einer Fülle von Besonderheiten in seinen Werken an die Hand, klären uns über sie auf, auch wo sie maßvoll oder verschleiert auftreten, und führen uns zu ihrem Verständnis aus dem Naturell des Dichters und der Art seines Schaffens.

Man könnte die Unzulänglichkeit dieser Willenswendungen wie die Kompositionsmängel und die unwahrscheinlichen Voraussetzungen bei Shakespeare mit seiner Schnellarbeit erklären. Auf schwankem Grunde hätte er mit sorgloser Phantasie ein zauberhaftes Gebäude aufgeführt, das, wenn der fünfte Akt sein Recht forderte, eilig zum Abschluß gebracht werden mußte, seine inneren Verhältnisse mochten es gestatten oder nicht. Auch eine gewisse Flüchtigkeit, die bei dieser Art des Schaffens unausbleiblich ist, hätte die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile des Dramas nicht hinlänglich erwogen. Das trifft nun zwar in vielen Fällen das Richtige. Selbst in seiner reifsten Zeit begeht Shakespeare offenbare Nachlässigkeiten, die bei einigermaßen sorgfältiger Arbeit leicht zu beseitigen gewesen wären, und aus denen kein Verständiger viel Wesens machen wird. Da wir aber auch mitten in seinen größten Meisterwerken und bei einer Technik, die die denkbar vollkommenste ist, Schwächen in den Willenswendungen begegnen, an Stellen, die den Gedanken an eine bloße Flüchtigkeit gar nicht aufkommen lassen, die vielmehr des Dichters ganzes gewaltiges Können in höchster Schönheit und Kraftentfaltung zeigen, so liegt es nahe, an einen tieferen Grund zu denken, aus dem sie gleichzeitig und eng verbunden mit seinem unsterblichen Teil hervorgewachsen sind.

Otto Ludwig sagt in seinen Studien: „Kein Charakter außer Coriolan hat bei Shakespeare eine Umkehr; sie gehen wie ein reißender Strom gradaus, von einem Punkte nach der richtigen Mitte bis in ihr Übermaß, in dem sie sich zerstören; sie sind gewissermaßen moralische Warnungsbilder, in denen die in ihrer Eigennatur schlummernde Gefahr, durch irgend ein Äußeres geweckt, aufsteht und sie unaufhaltsam mit immer wachsender Schnelle zum Selbstvernichtung treibt.“ Ein zutreffender Vergleich, der übrigens trotz Ludwigs entgegengesetzter Meinung auch für

Coriolan paßt, dessen Umkehr doch nur eine Täuschung ist. Er deckt sich völlig mit der Goetheschen so meisterhaften Erklärung in den „Lehrjahren", dem Bilde von dem „Uhrwerk" in der Brust der Shakespeareschen Helden. In der Tat entwickeln sie sich mit solcher Naturnotwendigkeit, daß der Beginn ihres Auftretens auch schon ihr Ende bezeichnet. In der Reflexionslosigkeit ihres natürlichen Handelns, die nicht selten zu völliger Blindheit wird, gemahnen sie an die Gewalt der sinnlosen Elemente: Lear, Othello, Richard III. — ein Zug ist es in ihnen allen, der mit Hinwegdrängung aller anderen sie zum Urbild einer Leidenschaft, einer Neigung, einer Anlage macht. In allen steckt etwas Elementares, Unabänderliches, der freien Selbstbestimmung Entzogenes; etwas Mechanisches, wenn man es rein äußerlich faßt, etwas Pathologisches, wenn man den Maßstab des durchschnittlichen gesunden Empfindens anlegt — auf alle Fälle aber eine zwangvolle subjektive Notwendigkeit. Auch der liebeskranke Romeo ist ein Elementarmensch in dem ausgesprochenen Sinne; auch die holdesten Frauen Shakespeares sind weniger moralische und Kultur-Bildungen, als reine Natur- und Sinnenwesen: Julia, Desdemona, Viola. Wie aber die Bewegung der Räder und Rädchen des Uhrwerks einem inneren Gesetze folgt, wie der Rundgang der Planeten und Monde unabänderlich derselbe bleibt und ein ihnen in den Weg tretendes Hindernis die Störung des ganzen Getriebes zur Folge haben würde, so ist es auch bei den Shakespeareschen dramatischen Charakteren. Nie kann ein Uhrwerk durch allmählichen Übergang in eine andere Bewegung versetzt werden. Eine ins Laufen gebrachte Kugel ändert ihren Weg nur, wenn eine Gegenbewegung auf sie ausgeübt wird, mit einem plötzlichen Ruck. Soll der Shakespearesche Held eine Veränderung seines Wesens, eine Umkehr erfahren, gegen die sich der Dichter im Grunde seiner Seele sträuben muß, soll er eine andere Richtung seines Denkens und Handelns einschlagen, so geschieht dies durch einen jähen Stoß, ohne Vermittelung, ohne Übergang. Hier liegt das Entscheidende, der eigentümliche Mangel an vielseitiger Beweglichkeit (was nicht in tadelndem Sinne zu verstehen ist) der Shakespeareschen Helden, die unbedingte Hingabe an ihr

inneres Gesetz, das keine oder nur eine gewaltsame Änderung kennt, und hier liegt auch der große Unterschied Shakespeares von Goethe und Schiller. Zwar sind die Helden dieser großen Beiden ebenso notwendig wie diejenigen Shakespeares, aber ihr Handeln ist viel seltener aus einem einseitigen Charakterzuge motiviert, sie regen sich (wenn der Vergleich erlaubt ist) in zahlreicheren Gelenken und erwecken darum weit öfter als die Helden Shakespeares in uns das Gefühl der freien Selbstbestimmung, das, was immer das Kausalitätsgesetz sagen mag, das praktische Leben zum Glück für uns immer noch regiert. Der erste große Monolog Wallensteins im „Tod", die letzte Szene des ersten Aktes ebenda, die Überredungsszene des „Clavigo", der ganze wunderbare erste Akt des „Faust" sind für diesen Vergleich ungemein lehrreich. Sie geben uns Proben sorgfältigster Motivierung eines gradweisen Übergangs im Fühlen und Handeln der dramatischen Helden. Auch der ganze Charakter des Prinzen von Homburg ließe sich hier anführen. Ein vortreffliches Muster ist auch die Gartenszene der „Stuart". Die Demütigung der Maria, die Vertraulichkeit, die Schmeichelei, mit der sie die Feindin gewinnen will, ihr Stolz, ihr Verzicht auf die Krone mit dem resignierten „Regiert in Frieden!" die krampfhafte Spannung, als selbst daraufhin Elisabeth in kaltem Schweigen verharrt, dann der glühende Zorn des gekränkten Weibes — das alles entwickelt sich in den feinsten Abschattungen und doch in großen Zügen; nirgends ist etwas Unvermitteltes, nirgends ein Sprung. Ebenso fein geht der Rückschlag von der triumphierenden Höhe in die trostlose Verzweiflung nach der Mortimerszene („Hier ist Gewalt und drinnen ist der Mord") vor sich. Wie sehr unterscheidet sich auch die Überredung des Herzogs von Burgund durch die Jungfrau von Orléans bei Shakespeare und bei Schiller! Es ist ein Vorgang, der von dem Zuschauer, der die Gewalt des gar nicht darzustellenden Wunders an sich selbst nicht erfährt, starken Glauben verlangt, und der darum bei keinem der beiden Dichter ganz erschöpft ist. Aber wie ganz anders, wie viel allmählicher vollzieht sich doch die Umkehr bei Schiller als bei Shakespeare. Unsere deutschen Dichter formen eben ihre Gestalten aus bieg-

samerem Material, Shakespeares Helden sind wie aus Erz gemeißelt. Nach dem Gesetz der Trägheit verharren sie in einem und dem nämlichen Zustand; ein Ruck, und sie geraten in einen anderen — wenn sie nicht zersplittern. Die großartige Erhabenheit solcher „verharrenden" Helden (Richard III., Lear, Margareta, Goneril, Othello und andere) mit ihrer Naturkonsequenz und der Einseitigkeit ihres Laufs, der die meisten in die physische und geistige Vernichtung führt (Lear, Lady Macbeth), fehlt darum allen denen, die mit der Unfähigkeit, sich sittlich frei zu bewegen, in einer unvermittelten, unmotivierten, unmöglichen und unsittlichen Änderung ihres Willens vor unseren Augen bloßgestellt werden.

Es finden sich in dieser Art außer den angeführten bei Shakespeare zahlreiche Beispiele, die es schlagend kund tun, daß es eine Änderung des Willens und der Denkweise, da er im Grunde an sie nicht *glaubt*, auch nicht künstlerisch zu behandeln vermag. Das langsame Hinüberleiten von einem Entschluß zum anderen, das, gilt es den Weg vom Guten zum Bösen, tausend moralische Skrupel zu überwinden hat, kennt er eigentlich nur im „Macbeth". Aber es erfordert wenig Scharfblick, um zu erkennen, daß auch in diesem, dem modernen Empfinden verwandtesten seiner Helden nur ein vorhandener Keim zur notwendigen organischen Entfaltung gebracht wird, und daß von einer *Umkehr* bei ihm nicht die Rede sein kann. Auf die einzelnen Beispiele und die einzelnen Phasen kann und muß natürlich bei der Betrachtung der Dramen selbst hingewiesen werden. Hier soll nur ein allgemeiner Gesichtspunkt gegeben und eine Formel aufgestellt werden, die, wie der Verfasser deutlich fühlt und wie er es nicht anders wünscht, nur cum grano salis verstanden werden muß und darf. Aber es wird sich dem aufmerksamen Betrachter aufdrängen, daß Shakespeare im Grunde der Dichter der beharrenden elementaren Naturen ist, die wohl entwickelt und entfaltet werden und so einen *Werdeprozeß*, der natürlich auch ein *Veränderungsprozeß* ist, durchmachen können, die aber von einer Änderung und Beeinflussung ihrer *Natur* durch das, was wir den „*freien Willen*" nennen, nichts wissen. Nur unter

diesem Gesichtswinkel ist es zu begreifen, daß Shakespeare, wenn er es anders versucht, oft unglaubwürdig bis zur völligen Unmöglichkeit werden kann, und nur so werden auch die moralischen Ungeheuerlichkeiten, die er ohne Richtspruch passieren läßt, verständlich. „Was er an seiner Natur nicht ändern kann, das rechnet ihr ihm für ein Laster," sagt einer der Bürger des „Coriolan" in der Auftrittsszene. Die Natur! Das ist das unverrückbare Heilige, an dessen Altar Shakespeare seine hellodernden, süßduftenden Flammen entzündet, das ist die Göttin, die er nie vergebens angerufen hat. Es soll hier nun nicht die alte und, wie man prophezeien darf, erst mit der Menschheit verstummende Frage erneuert werden, ob nicht die Notwendigkeit alles, auch des psychologischen Geschehens, die moralische Verantwortlichkeit aufhebt. Genug, daß Shakespeare sie prinzipiell *nicht* preisgibt. Die ergreifende Tragik aber, die darin liegt, daß die meisten seiner Geschöpfe trotz des inneren Zwanges ihrer Entwicklung, wie wir alle, doch das Gefühl der Schuld und der Sünde tatsächlich empfinden, diesen bitteren Widerspruch des Daseins, an dem gleichwohl die Ordnung aller menschlichen Dinge hängt, deckt er wie kein anderer auf. Unter den Flüchen ihrer Überwinder sterben Macbeth und Richard der Dritte, und Othello, der sein süßes liebeseliges und treues Weib erwürgt hat, richtet sich selbst. Auch hierin ist das Leben Shakespeares Lehrmeister. Man hat ihn einen protestantischen Dichter genannt, und vergleicht man ihn mit Calderon, so ist er es im schönsten Sinne des Worts. Kein draußen lauerndes Fatum weist seinen Helden ihren Weg, ihnen fehlt nicht wie dem Prinzen in „Das Leben ein Traum" das *Gefühl* der Selbstbestimmung; sie handeln nach *eigenem* Willen, d. h. sie folgen ihrer immanenten Gottheit. Daß diese selbst für unsere *Erkenntnis* die freie Selbstbestimmung ausschließt — das macht die Tragik Shakespeares so furchtbar ernst; das ist es auch, was ihn auf die leichte Brücke zog, die uns über den dunklen Abgrund des Lebens schwingend leitet: auf die Brücke des Humors. Das ist es, was ihn erst ganz frei aufatmen läßt, wenn er sich außerhalb der menschlichen Kreise in der Welt des rein Elementaren findet, in dessen Schil-

derung er so unsäglich groß ist. Schiller und Goethe bedurften des Humors kaum, weder zum eigenen Heil noch zum Heil ihrer Kunst, und sie wußten ihn nur selten zu beschwören — Shakespeare aber bedurfte seiner, und er steht ihm überschwenglich zu Gebote. Die ergreifende Gestalt des Narren im „Lear", seine Brüder in den Lustspielen, Falstaff, der sanguinische Touchstone, Benedict, Armado, Jacques, Mercutio und selbst der alberne Tropf Lucio in „Maß für Maß" sind in dem ausgeführten Sinne notwendige Schöpfungen des Dichters, der Humor selbst in allen Farben und Schattierungen schillernd. Diese Geschöpfe treibt das Wirrsal des Lebens mit seinen unvereinbaren Gegensätzen nicht wie Hamlet zum Weltschmerz; sie setzen sich mit komischer Resignation über seine Risse und Spalten hinweg. Sie sind neben seinen beharrenden Naturmenschen das Größte seiner wunderbaren Kunst. Ein Riese aber ist er in der Schilderung der willenlosen Natur, die nicht in die zwiespältige Menschenbrust gebannt ist. Das Weben des Mondscheins im Walde, den leisen Flügelschlag der Elfenwelt, Sturm, Wetter und jagende Wolken auf der schottischen Heide, die neckischen Sprünge der Kobolde — das hat keiner so poetisch bezwungen wie Shakespeare. Der erhabene Geist gab ihm „die herrliche Natur zum Königreich". Er ist der größte Dichter des Elementaren.

Die hier ausgesprochenen Gedanken werden sich in den folgenden Abhandlungen wechselnd wiederholen und, soweit in ästhetischen Fragen von einem *Beweise* die Rede sein kann, an den Beispielen bewiesen finden. Es könnte den Anschein haben, als hätten sie mit dem Dramaturgischen im engeren Sinne, der Umsetzung des dichterischen Werkes in die theatralische Erscheinung nichts zu tun, als seien sie rein ästhetischer Natur. Das ist jedoch nicht der Fall. Erst durch das wiederholte *Anschauen* sind sie dem Verfasser deutlich geworden, und die Bühne ist die Stätte, wo ihre Richtigkeit oder Unrichtigkeit vor allem geprüft sein will. Es gibt zwar gewisse Schönheiten in jedem Drama, die sich auf dem Theater immer verlieren: besonders feine Charakterzüge, Tiefen und Feinheiten der Rede und das rein Gedankliche; aber wie die großen Konturen des Dramatischen durch

die Darstellung erst in aller Schärfe hervortreten, so auch die eigentümlichen Mängel, von denen hier die Rede war. Die meisten Erklärer haben sich bei der Lektüre in die poetischen Details vertieft („Unterschönheiten", wie Hebbel sie nennt) und das Gesamtbild darüber aus dem Auge verloren. Es ist begreiflich. Einem einzigen Satz wie dem der Viola „Ich baut' vor eurer Tür ein Weidenhüttchen usw." entströmt ein poetischer Duft, der einzige Monolog des Othello „Die Sache wills" ergreift mit so erschütternder Gewalt, daß man sich von diesem einzelnen kaum zu trennen vermag. Aber den Überblick über die Komposition gewinnt man nirgends besser als im Theater, und das Theater ist es auch, das jede Stilungleichheit, jede Unwahrscheinlichkeit, jede unzulängliche Willenswendung unerbittlich kennzeichnet. Und die Bühne unserer Tage ist es, die der Verfasser bei seiner Arbeit stets im Auge gehabt hat. Sie hat auch die Auswahl der Werke bestimmt, die der Betrachtung unterzogen wurden. Man hat u. a. „Maß für Maß", „Ende gut, alles gut" für die Bühne zu gewinnen versucht — vergebens. Jenes Stück hat die rührend schöne Gestalt der Isabella und den Herzog und enthält eine Fülle der klarsten Gedankenperlen, dieses hat die Gräfin Roussillon und den köstlichen Parolles — dennoch sind sie auf dem Theater unmöglich. Die Unwahrscheinlichkeit der Voraussetzungen dort, die Oberflächlichkeit der Lösungen in beiden Stücken, die Fehler der Komposition, die jähen Willenswendungen wirken auf das Publikum nur befremdlich, die Schönheiten dagegen nicht kräftig genug, um uns für diese Mängel zu entschädigen. Warum ist „Heinrich der Achte" der Bühne nicht zu gewinnen gewesen? Er enthält einen Frauencharakter, der sich bei Shakespeare nie wiederfindet, die Meisterschöpfung der Königin Katharina, er gibt uns in dem Wolsey der ersten Hälfte ein ebenso genial gezeichnetes Charakterbild — aber er entbehrt so sehr aller Komposition, er mutet uns mit dem Glauben an Wolseys rasche Sinnesänderung etwas so Unmögliches zu, und er verletzt überdies unser Gefühl so stark durch die hier fast zur Laxheit werdende Objektivität, die sich scheut, die Motive des Königs beim richtigen Namen zu nennen, daß wir ihn auf der Bühne nicht genießen

könnten, auch wenn er die Verherrlichung der Elisabeth im Säuglingsalter nicht enthielte. Eine Aufführung in Weimar (in den achtziger Jahren) ist denn auch sang- und klanglos vorübergegangen. Und wenn sich der Direktor des Hamburger Schauspielhauses, Baron von Berger, der Hoffnung hingeben sollte, mit seiner Neubearbeitung (in einer Übersetzung, die zum Teil von ihm selbst, zum Teil von Hertzberg und Gildemeister herrührt) dem Stücke die deutschen Bühnen gewonnen zu haben, so bin ich nicht der einzige, der daran zweifelt. So viel Beifall die Hamburger Erstaufführung entfesselte — sie fand am 16. Oktober zum zehnjährigen Jubiläum der dortigen Literarischen Gesellschaft statt — der festliche Charakter derselben, die prächtige Inszenierung und die gute Aufführung (mit Frau Ellmenreich als Katharina, Herrn Wagner als König, Herrn Nhil als Wolsey) erklären ihn vollauf. Über die Schwächen des Stücks aber hilft kein Erfolg solcher Art und auch die beste Bearbeitung nicht hinweg. Auch ein Stück wie „Timon von Athen", an dem Shakespeare zweifellos nur sehr geringen Anteil hat, wäre, so wie es ist, in dem kindischen Ungeschick seines Baus und mit all den Absurditäten, die irgend einem Pfuscher ihr Dasein verdanken, auf der Bühne unmöglich. Nur die gründlichste Umgestaltung des Werkes, die ich, um seine dichterischen Juwelen für das Theater zu retten, wagen zu sollen glaubte, konnte den Erfolg zeitigen, der allen bisherigen Timon-Bearbeitungen in Deutschland gefehlt hat, und in dieser neuen Fassung ist der alte Menschenfeind schon über zahlreiche große und mittlere Bühnen gegangen. Darauf aber näher einzugehen, steht mir an dieser Stelle nicht zu, und auch im übrigen muß es der Verfasser dem geneigten Leser überlassen, die Berechtigung der getroffenen Auswahl auf die erwähnten Gründe hin zu prüfen. „Antonius und Cleopatra" hat er nur mit schwerem Herzen ausgeschieden. Aber bei keinem Drama Shakespeares kann man weniger von einem szenischen Gefüge sprechen, als bei diesem dichterisch so satten und in dem Helden und der Heldin so liebevoll fein und reich ausgeführten Gemälde. Diese stolzen, übersättigten und doch nicht erschöpften Beiden, die sich ergänzen, sich gegenseitig erhöhen und herabziehen

— bis an die gefährliche Grenze der Lächerlichkeit: was für psychologische Meistergebilde sind sie. Und die fast zu fein abgewogene Gestalt des Enobarbus! Jene Szene auf der Galeere, der Moment, da der dunkle Menas seinen Herrn mit dem Mord der Triumvirn die Welt gewinnen lassen will und Pompejus aus keuchender Brust hervorstößt: „O hättest du's getan und nicht gesagt" — wie gewaltig! Aber die Handlung zersplittert sich derart, daß es selten oder nie zu einer geschlossenen Wirkung kommt, und noch hat kein Bearbeiter diesem Schaden abzuhelfen vermocht. Zwar hat Dr. Eugen Kilian in Karlsruhe neulich den vorhandenen Bearbeitungen des Stücks, über die Wilhelm Bolin sich im 17. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs verbreitet, eine neue hinzugefügt, die in der badischen Residenz zur Aufführung gelangt und bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienen ist. Aber so geschickt er gekürzt und zusammengedrängt, Schlachtszenen in Erzählungen verwandelt und doch den Wortlaut des Originals nach Möglichkeit geschont und von störenden Zutaten frei gehalten hat; auch er konnte selbstverständlich dem zentrifugalsten aller Dramen, in dem alles zuckt und flimmert, flieht und flattert und das einzig Beständige der Wechsel ist, den festen Mittelpunkt der Handlung nicht schaffen, ohne den es nun einmal keine stichhaltige Bühnenwirkung gibt. „Die Komödie der Irrungen" aber, die vielleicht ein oder der andere Leser vermißt und die heutzutage öfters zu heiterster Wirkung über die Bühnen tollt, ist eine ausgelassene Posse, hinter der sich keine Geheimnisse verbergen, die des Redens verlohnen.

Es gilt hier nun noch eine Frage zu berühren, die mehr das äußere als das innere Gefüge der Shakespeareschen Dramen betrifft.

Eine der seltsamsten Blüten des Shakespeare-Kultus ist die bei fast all seinen Erklärern zu findende Behauptung, seine Dramen seien auch für den jetzigen Zustand der deutschen Bühne in theatralischer Beziehung das „Maß der Dinge". Wäre dies nur eine begeisterte Übertreibung, die keinen Anspruch darauf erhebt, buchstäblich genommen zu werden, so könnte man sie auf sich beruhen lassen. Da solche Sätze aber wörtlich verstanden sein

wollen und die Meinung die ist, es sei am geratensten, die Shakespeareschen Dramen, so wie sie sind, auf unsere Bühnen zu bringen, so mag kurz dabei verweilt werden. Wie verbreitet diese Ansicht oder wenigstens ihr Vorgeben ist, kann man täglich aus den Theaterberichten der Zeitungen erfahren. Fast keine Bearbeitung einer Shakespeareschen Tragödie entgeht den Angriffen einiger gelehrter Thebaner, die den Dichter durchaus und unter allen Umständen in integrum restituiert zu sehen wünschen. Für jeden aber, der auch nur einigermaßen mit dem Wesen und der geschichtlichen Entwicklung des deutschen Theaterwesens bekannt ist, liegt der traurige Dilettantismus dieses Geredes auf der Hand. Die englische Bühne zu Shakespeares Zeit war für den Genius des Dichters das auserwählteste Werkzeug, das er sich nur wünschen konnte. Mit den spärlichsten dekorativen Hilfsmitteln versehen, die diesen Namen kaum verdienen, überließ der theatralische Apparat fast alles, was heutzutage mit den kostspieligsten Mitteln zur Erscheinung gebracht wird, der Phantasie der Zuschauer. Ein beschriebenes Brett verkündete den Ort der Handlung. Eine blaue Gardine, die von der Decke herabwallte, verkündete den Tag, eine schwarze die Nacht. Ein Bett genügte, um ein Schlafzimmer, ein Thronsessel, um einen fürstlichen Prunksaal anzudeuten. Das im Hintergrunde der Bühne sich erhebende feststehende Gerüst war je nach der Situation der Balkon im Garten der Kapulet, die Mauerzinne von Angers, das Kapitol im „Caesar". Welch' glückliche Voraussetzung für den Dramatiker, der ohne Beengung seiner Phantasie Raum und Zeit wechseln lassen konnte, wie er wollte. Er brauchte nicht zu fürchten, die innere Einheit seines Werkes zu schädigen, da die äußere nicht gestört werden konnte. Es gab keinen Zwischenvorhang, keinen störenden und Zeit erfordernden Dekorationswechsel bei offener Szene. Es bedurfte keines mühsam erfundenen neutralen Ortes, auf dem die dramatischen Personen zusammentreffen konnten — sie waren in jedem Augenblicke da, wo der Dichter sie haben wollte. Mit der äußeren Maschinerie konnte der Dichter auch einer kunstvollen oder künstlichen inneren Maschinerie des Dramas entraten, die für unsere deutschen Dichter, die unter ganz anderen theatralischen

Bedingungen schufen, oft eine zwangvolle Notwendigkeit wurde. Odoardo Galotti hätte sich bei Shakespeare nicht zu entfernen brauchen, ehe Emilia aus der Messe kommt; Don Manuel und Don Cesar hätten sich bei der Meldung Diegos vom Raube der Tochter der Isabella nicht zu vermeiden brauchen, um den notwendigen Aufschub der Katastrophe zu ermöglichen. In den berühmten Worten des Chors in „Heinrich dem Fünften" (in denen das „O von Holz" eine Anspielung auf die elliptische Gestalt des Blackfriars-Theaters enthält):

„Diese Hahnentenne,
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? Stopft man wohl
In dieses O von Holz die Helme nur,
Wovon bei Azincourt die Luft erbebt?" usw.

entwickelt Shakespeare selbst in der wunderbarsten, poesievollsten Weise die ganze Zauberkraft, die in diesem ärmlichen, keine Täuschung versuchenden, aber die Phantasie desto zündender erweckenden Bühnenapparat liegt. Mag Sir Philipp Sidney, der Dichter der „Arcadia", über die Dürftigkeit der Szene in einer den Poeten in ihm einigermaßen herabsetzenden Weise spotten — wahr ist es doch, daß sich nur unter solchen Verhältnissen der Genius Shakespeares zu seiner ganzen freien und erhabenen Größe entwickeln konnte. Nur aus diesem Apparat heraus ist aber auch der häufige Szenenwechsel, der für unsere jetzige Bühne eine Zersplitterung des Eindrucks mit sich bringt, zu verstehen, die Anfügung kurzer, explizierender Flickszenen an eine große dramatische Aktion, das „Abräumen" der Szene (das Hinausschaffen Getöteter u. dgl.). Es gibt keine beneidenswerteren Bedingungen für einen Dramatiker, es gibt aber auch keinen Dichter, der sie auch nur annähernd so auszunutzen verstanden hätte wie Shakespeare.

Die neueren Poeten können sich in keinem gebildeten Lande solcher Vorteile rühmen, aber es wäre töricht, uns in Deutschland die Theaterzustände des Elisabethanischen Zeitalters zurück zu wünschen (an deren Nachbildung in England sich literarhistorisches Interesse und archäologischer Spieltrieb ergötzen mögen), wie es töricht wäre, unser Drama auf den Stand der sogenannten

„Mysterien“ zurückführen zu wollen. Das deutsche Drama und die deutsche Bühne haben ja leider keine eigentlich nationale Entwickelung durchgemacht. Die Ungunst unserer politischen Verhältnisse, die furchtbaren Stürme des dreißigjährigen Krieges zerstörten die vorhandenen jungen Keime, und bei dem Mangel starker dramatischer Talente, die ein fruchtbares Vorbild hätten geben können, blieb es auch nach dem Osnabrücker Frieden ein volles Jahrhundert lang bei dem Fluch, der der deutschen Dichtung seit dem Niedergang der Minnepoesie mit einigen wenigen Ausnahmen anhaftete: Roheit oder Langeweile. Gegen die wüsten Späße des Hanswurst lehnte sich die pedantische Gelehrsamkeit mit ihren Nachahmungen französischer Originale auf. Beide hatten unrecht, das Heil war von keinem zu erwarten, aber die Tatsache bleibt, daß die erste neue Regung einer ernsten Dramendichtung von der romanischen Poesie und ihrer strengen, steifakademischen Manier ausging. Sie war unter den gegebenen Umständen mit ihrer geradlinigen Konsequenz für den zu romantischer Zerfahrenheit und Planlosigkeit neigenden deutschen Geist ein wahres Glück, und die Rettung, die sie der deutschen Dichtung brachte, sollte stets freudig anerkannt werden, wie langweilig und marionettenhaft immer ihre ersten Früchte auf deutschem Boden waren. Eine frühzeitigere vertrautere Bekanntschaft mit Shakespeare und der Versuch, sich ihm anzuschließen, hätte sicherlich einen heillosen Wirrwarr hervorgerufen, und vielleicht suchten wir noch heutzutage vergeblich nach einer deutschen Tragödie. Es kam nur darauf an, die Regeln der Einheitentragödie flüssig zu machen, sie den Anforderungen der deutschen Natur anzupassen — Gebote, deren Erfüllung keine geringere Autorität als Lessing sich angelegen sein ließ. In der hellsten Einsicht, daß nur auf dem begonnenen Wege fortgefahren werden dürfe, hielt er sich, bei all seiner Bewunderung Shakespeares, im wesentlichen doch an die Kompositionsweise der Romanen und gab in der „Sara Sampson“ und mehr noch in der „Minna“ und der „Emilia“ in seiner geistvollen Erweiterung der klassischen Regeln unendlich viel mehr, als die tragédie classique zu geben vermocht hatte. Seine einfachen, durch keine Seitenläufer und Intermezzi gestörten, mit allen

Gliedern eng in einander greifenden Handlungen legen sich in der geschlossensten Theaterform bei einem sehr mäßigen Szenenwechsel dar, der sich kein einziges Mal innerhalb der Akte vollzieht. Wenn er im „Nathan" bei aller Einfachheit des fast handlungslosen, für ein fünfaktiges Schauspiel bewunderungswürdig ausgeschwellten Vorgangs in szenischer Beziehung freier verfuhr, so verrät das nur seine scharfe Erkenntnis, daß der germanische Genius, dem es an theatralischer Schulung gebrach, in diesen Freiheiten mit den Franzosen keinen Fehler erblicken, und daß eine allzu strenge Beachtung der Szeneneinheit für uns zur Fessel werden würde. Maßvoll bleibt aber dieser Gebrauch auch im „Nathan" stets, und er mußte es sein, weil die romanische Auffassung des Bühnenraums eine völlig andere als die der Engländer zu Shakespeares Zeit war. Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als habe die einförmige Szene der Franzosen mit der englischen die größte Ähnlichkeit. Der Unterschied ist nur der, daß die erste einen ganz bestimmten Raum vorstellt, während die letzte in der Weise neutral ist, daß sie jeden Raum vorstellen kann. Die erste verengert das Lokale, die andere hebt es auf oder dehnt es doch ins Grenzenlose. Beide kommen der Illusion wenig oder gar nicht entgegen, aber mit dem Gedanken, daß die romanische Bühne so, wie sie sich darstellt, eine bestimmte Örtlichkeit repräsentiert, verbindet sich auch der andere, daß, wenn die Örtlichkeit wechseln soll, die Bühne dann auch ein anderes Aussehen annehmen muß. So geht aus dem Prinzip der französischen Bühne bei der geringsten Abweichung von der strengen Einheit die Forderung der szenischen Illusion gebieterisch hervor. Überdies besaß das Publikum nicht die Bereitwilligkeit der Engländer der Elisabeth, durch das Spiel der eigenen Phantasie das szenische Gerüst charakteristisch zu umkleiden. Die Forderung der Illusion war auch in Deutschland, angeregt durch den Opernluxus, prinzipiell eine selbstverständliche geworden, wenn man auch in der Praxis noch mit einfachen Andeutungen vorlieb nahm. Jedenfalls war mit dem Verlangen, die Bühne solle das Darzustellende in jeder ihr erreichbaren Weise in die Erscheinung umsetzen, ein Element in das Theater getragen, das auf die Ge-

staltung des Dramas notwendigerweise Einfluß üben mußte. Sollte die Bühne einmal illudieren, dann war jene Freiheit der Shakespeareschen Komposition ganz von selbst untunlich. Die innere Einheit des Kunstwerks mußte sich auch äußerlich verraten. Konnte sie es bei Shakespeare — zum Glück für ihn! — in der schlichten Gleichförmigkeit seines Brettergerüstes, so konnte sie es bei dem jungen, erblühenden deutschen Drama nur in der möglichsten Vereinfachung der Szenerie, die alle Unruhe, störende Pausen, hemmende Ablenkungen durch das (oft sehr ungenügende) Äußere ausschloß. Und für diese Zwecke erwies sich das romanische Vorbild, in freier Erweiterung, als das einzig geeignete! Selbst die Stürmer und Dränger konnten sich dieser richtigen Einsicht nicht verschließen, und welch' ein Glück, daß, als der jugendliche Feuergeist Goethes mit dem „Götz von Berlichingen" die neuen, unschätzbaren Errungenschaften wieder über den Haufen zu werfen drohte und schon eine neue Verwirrung entstand, noch gerade rechtzeitig Schiller erschien und mit dem genialsten Theaterverstand auf dem Lessingschen Grunde weiterbaute. Er ist es, der mit seinem ersten und dritten Jugenddrama die Erfordernisse der französischen Komposition mit deutscher Freiheit auf das vollkommenste verband, und der dies, ein theatralisches Ideal, das ihm hellsichtig aufgegangen war, auch in seinen reiferen Werken nie aus den Augen verlor. Ob nun auch die „Jungfrau" und der „Tell" szenisch mannigfaltiger sind, als es im Interesse einer geschlossenen Theaterwirkung gut ist — stets weiß Schiller doch in solchen Fällen, in denen die reichere Szenerie ihm erlaubt oder notwendig erschien, der einzelnen Szene Fülle und Geschlossenheit genug zu geben, um durch ihre selbständige starke Wirkung uns über das Gefühl der Zersplitterung des Eindrucks hinwegzuhelfen. Es ist hier nicht der Ort, auszuführen, wie sich seine klassischen Dramen in theatralischer Beziehung zu den „Räubern" und besonders zu „Kabale und Liebe" verhalten: jedenfalls ist er es recht eigentlich, dem wir die deutsche Tragödie verdanken. Goethe kam auf dem Gebiete des Dramas aus dem Experimentieren nicht heraus, und einen festen dramatischen Stil hat er nicht gefunden,

Schiller aber verfolgte als der geborene Dramatiker die gewonnene Fährte und sah trotz einiger Abirrungen vom Ziel ein Ideal vor sich, dem er in seinen letzten Schöpfungen nah und näher kam. Der nachhaltige Eindruck, den er wie kein anderer Dichter auf unser Volk auszuüben vermochte, machte auch die undramatischen und undeutschen Versuche der Romantiker zu nichte, deren verworren-phantastische Dramen den seltsamen Beweis lieferten, daß man sich um die Einführung Shakespeares in Deutschland unsterbliche Verdienste erwerben und doch seine Bedeutung für unser Drama und unser Theater vollständig verkennen konnte. Wohin wären wir gekommen, wenn die Shakespearomanen vom Schlage der Schlegel, Tieck und Genossen mit ihren Werken auf der Bühne hätten das Wort führen dürfen; wenn das jüngere Geschlecht nicht an Lessing und Schiller, zum Teil auch an Goethe seinen festen Halt gehabt hätte! Gerade unsere größten Geister, die Shakespeare schrankenlos bewunderten, wußten diese Verehrung von einem sklavischen Götzendienst wohl zu sondern, und (wenn man vom „Götz" absieht) hat auch keiner mit einem Shakespeare sans phrase der deutschen Bühne aufhelfen wollen. Von ihm zu lernen, seine Freiheit mit der äußeren Gesetzmäßigkeit der modernen Bühne zu vereinigen — das allein konnte und durfte das Ideal des deutschen Dramatikers sein. Auch die Neueren, die das Beste auf dem Gebiete des Dramas geleistet haben, haben das klar genug erkannt, selbst Otto Ludwig ging denselben Weg. Die großen Bühnenerfolge Gutzkows, Laubes, Wildenbruchs u. a. beruhen nicht zum wenigsten auf dem richtigen Erfassen dieser nicht zufälligen, sondern notwendigen, geschichtlich gewordenen Technik.

Es braucht hiernach kaum mehr gesagt zu werden, wie gröblich die Forderung, Shakespeare in seiner unversehrten Gestalt auf die moderne Bühne zu verpflanzen, den Unterschied des damaligen und des heutigen Theaters verkennt. Eine einzige wörtliche Erfüllung würde ihre ganze Torheit klarlegen, und anstatt dem großen Dichter zu seinem Rechte zu verhelfen, würden wir damit das größte Unrecht an ihm begehen. Nicht nur der unablässige

Wechsel seiner Szenerie würde uns stören und den Eindruck des Einheitlichen rauben, auch seine zahllosen, oft nur sachlichen aufklärenden Zwischenszenen würden uns ungelenk und fast lächerlich erscheinen. Bei uns verlangt jeder szenische Wechsel die Ausgestaltung der unterbrochenen Szene zu einer gewissen Selbstständigkeit. Um uns über die eintretende Pause hinwegzuführen und unseren Geist in Schwingung zu erhalten und mit dem Kommenden zu verbinden, wird eine deutlich umrissene Situation oder ein bedeutsames, vielleicht scharf pointiertes, das Vorausgehende zusammenfassendes Wort notwendig. Solche von schlechten Dramatikern oft nur äußerlich angewandten und darum sehr oft bespöttelten Mittel der Technik haben gleichwohl eine gute innere Berechtigung. In der kurzen Spanne Zeit eines Theaterabends und bei der Unmöglichkeit für den Zuschauer, sich das unklar Gebliebene und etwa nicht genügend Beachtete wiederholen zu lassen, hat alles Wesentliche mit genügender Schärfe hervorzutreten. Wird das Spiel unterbrochen und stockt für eine Weile die Verbindung, so wirkt das zuletzt Gehörte und Gesehene überleitend in uns nach. Nichts darf im Sande verlaufen, nichts darf (im guten Sinne) wirkungslos vorübergehen. Wenn nun aber schon bei den großen Dramen Shakespeares, die auf allen Bühnen in irgend einer Bearbeitung eingebürgert sind, minder wichtige Szenen, die einem Hauptschlag folgen, die aber für das Verständnis des Ganzen unentbehrlich sind, die Wirkung des Voraufgegangenen abschwächen, ohne selbständig Reiz und Bedeutung zu haben — wie sehr würde diese Störung erst fühlbar werden, wenn man sich *streng* an Shakespeare hielte. Man lasse den Kanzlisten in „Richard dem Dritten“ mit der Hastingsschen Klageschrift auftreten, man gebe die kurze Szene der zum Tode gehenden Rivers, Vaughan und Grey, man gebe den „Hamlet“, den „Lear“, den „Othello“, den „Caesar“ mit allen kleinen Szenen, und man würde nicht nur nichts gewonnen, sondern große, erschütternde Eindrücke freventlich vernichtet haben. Auf der englischen Bühne lag darin kein Fehler, Shakespare *durfte* so verfahren — aber zuverlässig würde er, lebte er heute, unter

den Anforderungen der modernen Bühne, ganz anders komponiert haben. Sein kühner Geist nutzte eben den Apparat, dem er sich fügte, zugleich auf das vollkommenste aus. Vielleicht ging er oft selbst für seine Zeit zu weit. Warum z. B. der verrückte Poet die hinreißend gewaltige Szene des Brutus und Cassius im vierten Akt des „Caesar" durch seine alberne Mahnung unterbrechen und dadurch den mächtigsten Eindruck gröblich zerstören muß, ist gewiß niemandem klar, und jedenfalls verdiente, trotz Shakespeare, der Regisseur einen schweren Tadel, der dies Einschiebsel nicht entfernte — es müßte denn sein, daß er die dramatische Schönheit, die darin verborgen liegen mag, augenfällig zu beweisen vermöchte. Auch den Meiningern, die bekanntlich, um die malerische Meisterschaft ihrer Inszenierung zu betätigen, vieles in ihren Aufführungen Shakespearescher Dramen wiederhergestellt haben, was sonst dem Rotstift zum Opfer fiel, ist es nie in den Sinn gekommen, gänzlich auf das Original zurückzugehen, im Gegenteil zeigte das Beste und Geistvollste ihrer Kunst gerade die Aufführung eines Dramas, das sie mit großer Freiheit, aber mit dem erlesensten Geschick den Anforderungen des modernen Bühnenapparates angepaßt und demgemäß szenisch vereinfacht hatten: „Was Ihr wollt". Auch in ihrer berühmten Caesar-Aufführung war die Vereinfachung der Szenerie durch geschicktes Zusammenziehen und ein ebenso sinnvolles wie malerisches Arrangement der Bühne eine der Hauptstützen der Wirkung. Daß die Meininger auch mit solchen Werken, die eine ähnliche Behandlung von ihnen nicht erfuhren, die vielmehr in ihrer szenischen Mannigfaltigkeit unverändert blieben, die ergreifendsten Wirkungen erzielten, war bei ihrer Durchbildung des Ensembles und den glänzenden neuen Reizmitteln, die sie aufzubieten vermochten, kein Wunder. Sie bestätigten damit aber nur das Gesagte. Der Geist ihrer mise-en-scène bezeichnete die natürlichste Konsequenz des neueren Theaterwesens, den Gipfelpunkt der modernen illudierenden Bühne. Sie brachten besonders das Malerische der Szene zur Vollendung und waren Meister in der Wiedergabe der Stimmung eines Dichtwerks. Gerade darum aber wurden die Werke mit wechselvoller Szenerie für sie und

die Kunst gefährlich. Je öfter der Zwischenvorhang fällt, und je schöner das einzelne szenische Bild sich dem Auge darstellt, desto mehr wird der oberflächliche, effektsüchtige Sinn die Einzelheiten und das Gewand des Werkes über dem Ganzen und seinem Kern vergessen; das geläuterte Gefühl wird dagegen, je mehr Bilder man ihm vorführt, desto mehr in seinem Verlangen nach einem einheitlichen Kunsteindruck gestört werden. Die Art der Meininger Inszenierung bringt uns eine Fülle von Poesie bei Shakespeare (und anderen) auf der Bühne erst zum Verständnis. Hätte Shakespeare aber ahnen können, mit welchen Mitteln man einmal die Bilder seiner Phantasie nachzuzeichnen versuchen würde — er hätte sie gewiß weniger verschwenderisch walten lassen. Jede einzelne Szene mag und muß heutzutage auch in dekorativer Beziehung soweit vollkommen ausgearbeitet werden, daß ihr poetischer Inhalt deutlichst zu Tage tritt — (die Meininger verfolgten hierin den für unsere Zeit einzig richtigen Weg) — aber, wo es geht, ist der Wechsel des Szenischen stets zu vermeiden. Wie zur Zeit der Elisabeth hat auch bei uns der Apparat der Bühne der organische Körper für die einheitliche Seele des Kunstwerks zu sein; er muß sie zu erkennen geben, er muß sich bis ins kleinste mit ihr decken. Bei einem modernen Drama dürfte jedermann mit Recht aus einem zerklüfteten Szenengefüge auf eine zerrissene Komposition schließen.

Nun hat man ja vor einigen Jahren in München dank der Anregung von Rudolf Genée und der Initiative des damaligen Intendanten Freiherrn von Perfall den interessanten Versuch gemacht, auf einer eigens konstruierten Bühne im dortigen Hoftheater gewissermaßen die Vorzüge des Shakespeareschen mit dem Dekorationswesen des heutigen Theaters zu verbinden, und nicht nur der britische, sondern auch unsere deutschen Dichter sind auf diese Weise unter der Regie von Jocza Savits wiederholt mit wechselndem Erfolge zur Aufführung gebracht. Die ersten szenischen Anordnungen, deren Ausführung dem vortrefflichen Obermaschinenmeister Lautenschläger übertragen wurde, haben seit den Aufführungen des „König Lear" im Juni 1889 zwar allerlei Modifikationen erfahren, aber die Grundform ist dieselbe ge-

blieben: das Podium wölbte sich in den Orchesterraum vor und rückte die Darsteller dem Publikum dadurch näher; auf der Bühne erhob sich, architektonisch im Stil der Renaissance gehalten, ein fester Bau, der eine zweite, durch eine Gardine verschließbare Bühne in seiner Mitte, und Türen rechts und links und an den Seiten zeigte, so daß das Theater sich in Vor- und Mittelbühne schied. Die Pointe besteht nun darin, daß abwechselnd auf beiden Räumen gespielt wurde: auf der Vorbühne, bald bei offener, bald bei geschlossener Mittelbühne, auf dieser allein, oder aber auf beiden zusammen. Die Mittelbühne zeigte den dekorativen Hintergrund — der Vorbau blieb unverändert derselbe, und nur bei Szenen, die im Freien spielen, bedeckte diesen rasch und geräuschlos ein Laubrankenwerk. Waltete über den Schauplatz der Handlung kein Zweifel ob, dann wurden die betreffenden Szenen bei geschlossener Mittelbühne auf der Vorbühne gespielt. Daß sich auf diese Weise der Wechsel des Hintergrunds rasch vollziehen kann, leuchtet ebenso ein wie der Vorzug der Möglichkeit, ohne den störenden Zwischenvorhang fallen lassen zu müssen, ein Drama Schlag auf Schlag, oft auch ganz unverkürzt aufführen und damit dem Dichter geben zu können, was er verlangt. Aber das Bedenken ist nicht zu unterdrücken, daß, so trefflich sich im ganzen die Münchener Einrichtung für die Werke Shakespeares, insbesondere einige seiner Historien, und so shakespearesch geartete Dichtungen wie Goethes „Götz" bewährt hat, doch nur ein Experiment mit ihr gegeben ist, das für das gesamte moderne Theaterleben, die dramatische Produktion eingeschlossen, keine Frucht tragen wird. Denn den Zwischenvorhang kann man in vielen Fällen auch bei unserer landläufigen Bühneneinrichtung sparen, wenn man sich nur entschließen will, bei kürzeren, dekorativ einfach zu behandelnden Szenen bei offener Bühne zu verwandeln — für eine ganze Reihe, ja für die allermeisten unserer deutschen und der bei uns eingebürgerten fremden Dramen, die von übersichtlicherem Bau sind, bringt aber die neue Vorkehrung keinen Gewinn, und schließlich kann man doch nicht die dramatische und theatralische Technik, die sich im Laufe einer langen Entwicklung bei uns herausgebildet hat, hemmen und

künstlich auf einen fremdartigen, antiquarisch anmutenden Standpunkt versetzen wollen. „Was ihr wollt" erreicht z. B. in der nüchternen Einrichtung der Shakespeare-Bühne die Meininger Wirkung weitaus nicht, und selbst dem zerklüfteten Bau des Schillerschen „Fiesko" kommt die reizlose Szenerie nicht zu statten. Dem Protest gegen eine übermäßige Ausbildung des dekorativen Elements, der in der Perfallschen Bühne liegen mochte, schließe ich mich zwar gern an, und als eine Besonderheit, die sich ein großes Hoftheater für eine besondere Gattung von Dramen, als Luxus gleichsam, vergönnen kann, mag die Münchener Einrichtung immerhin gelten — aber es ist durch die Tatsachen wohl schon bewiesen, daß sie dem deutschen Theater keinen Nutzen gebracht hat. Nach weniger läßt sich das natürlich von dem spaßhaften Wagnis sagen, das die Münchener Literarische Gesellschaft am 18. April 1898 im Gärtnertheater unternommen: der Aufführung von „Troilus und Cressida" nicht nur auf einer getreulich nachgeahmten Shakespeare-Bühne echtester Art, sondern sogar vor einem nachgemachten Theaterpublikum Shakespearescher Zeit, das den hinter dem Vorhang hergerichteten Zuschauerraum des „Globe-Theaters" füllte und sich vollkommen „historisch" benahm, nur daß es deutsch und Ernst von Wolzogensche (des Überbrettlers) Worte sprach. Das ist doch nicht mehr als eine kuriose Schaustellung von dem Schlage der Vorführung wilder Völkerschaften in all ihren Hantierungen, wie wir sie in unseren zoologischen Gärten und im Bereich großer Ausstellungen sehen können. Das Stück selbst mußte darüber zur Nebensache werden. Schwerlich aber würde es dem Publikum näher getreten sein, auch wenn es eben nicht „Troilus und Cressida" gewesen wäre. „Denn dies geistreichste aller Dramen Shakespeares ist dramaturgisch zugleich das anfechtbarste, und keiner Kunst wird es gelingen, es entweder völlig auf den Ton der psychologischen Wahrheit oder der tollen Parodie zu stimmen und seinen Humor mit dem knöchernen Pathos seiner Staatsratsszenen in Einklang zu bringen. Die „Echtheit" der Inszenierung hat es nicht retten können. Was sollen also solche Experimente? Dergleichen nimmt sich in Rostands köstlichem „Cyrano de Bergerac" sehr gut aus,

aber die unterbrochene Vorstellung im Hôtel de Bourgogne gehört zum Ganzen, zur Exposition des Charakters des Helden und gewährt nur nebenbei noch ein gewisses kulturhistorisches Interesse, das bei der Münchener Troilus-Aufführung im Grunde alles war. Wem dient man damit? Der Kunst? Shakespeare? Weder der noch jenem. Die Lebenden aber haben recht, und es ist weit unbedenklicher, wenn wir Shakespeare auf unsre Art spielen, als daß wir unsre jungen Talente verlocken, sich durch solche und ähnliche Versuche angereizt, seiner Technik anzupassen." So steht noch in den letzten Auflagen dieses Bandes zu lesen. Inzwischen hat das Wiener Burgtheater nun aber im Januar 1902 das vielumstrittene und -gedeutete Stück wirklich zum Erfolge geführt, in einer Bearbeitung von Adolf Gelber, die von Herrn Direktor Schlenther vorab allerdings erst „entgelbert" worden, das heißt ihres tragischen Gesamtcharakters entkleidet und der tragikomischen Mischung des Originals angenähert war. Bei den widersprechenden Berichten, die mir darüber zu Gesicht gekommen sind, hat es mir nicht deutlich werden können, was und wer eigentlich den wohl nicht zu leugnenden Bühnenerfolg entschieden. Nach Rudolf Lothar in der Wage (vom 26. Januar 1902) hätte die Aufführung besser als jeder Kommentar die Meinungen des Dichters erklärt. „Cressida, Pandarus und Thersites, das sind die Wortführer der tragikomischen Stimmung im Stück. Ist diese leichtfertige Kokotte, der Typus des treulosen Weibes, für die ein Schwur so leicht wiegt wie eine Daunenfeder, nicht eine tragische Gestalt? Ist Pandarus, der kupplerische Onkel, nicht eine Figur, über die wir lachen müssen und deren Lebensweisheit uns doch Grauen einflößt? Und Thersites, das ist der närrische Chor, oder besser gesagt, der Chor im Narrenkleide, den Shakespeare so liebt, und der der Welt einen furchtbaren Zerrspiegel vorhält. Und, so fährt Lothar fort: Cressida, Pandarus und Thersites wurden im Burgtheater von Fräulein Lotte Witt, den Herren Thimig und Heine unübertrefflich gut dargestellt." Ob der Erfolg stichhaltig ist, wird man noch abzuwarten haben.

Es handelt sich demnach nach allem Gesagten für den Verfasser darum, die großen Werke des Dichters vom Standpunkt

der modernen Bühne zu betrachten — daß dieser nicht einseitig sein wird, beglaubigen vielleicht die obigen Ausführungen. Wie erscheint uns Shakespeare vom Standpunkt der modernen deutschen Dramatik, des modernen deutschen Theaters? Was sind die unvergänglichen Züge seines göttlichen Genius, wo beginnt die Schwäche und der Irrtum des sterblichen Menschen? Wie weit ragt er über Zeit und Raum hinweg? Wo beginnen die Schranken des Nationalen und des Historischen? Wie weit ist er das Ideal der lebenden und kommenden dramatischen Dichter — wo ist die Grenze, mit der seine Nachahmung die unfruchtbare Kopie von Fehlern oder veralteten Formen würde? Vielleicht hat dieser Standpunkt keine schlechtere Berechtigung, als die rein literarhistorische oder die bloß ästhetische Prüfung, die keine praktische Nebeninteressen verfolgt, und ich muß bei ihm verharren, weil ich mit ihm der lebenden Bühnenkunst und damit der kommenden ein klein wenig nützen zu können hoffe. Zwar meint der feine und wohlwollende Kritiker im Beiblatt der „Anglia“ vom Mai 1896 (R. Fischer), die Schranke meiner Erkenntnis sei die „Modernität meiner Ideen und Empfindungen“, und ich frage mich, ob ich den Vorwurf nicht dankbar gelten lassen soll. Aber freilich wäre es schlimm, wenn ich Shakespeare mit dem Maß unsrer jetzigen Kultur und Bühnentechnik allein messen wollte. Meine „Modernität“ wäre dann wirklich Befangenheit und sie verdiente eine weit schärfere Zurückweisung. Ich will an dem Heutigen lediglich prüfen, was von Shakespeares Kunst dem Wandel der Zeiten trotzt. Je mehr man wünschen muß, daß ihr Geist der Menschheit in das innerste Mark eindringe und sich Dichtern, Schauspielern und Hörern in Fleisch und Blut umsetze, anstatt Gegenstand einer kühl-objektiven Forschung zu bleiben, um so mehr muß man auch wünschen, daß das Überlebte, Tote und Unkünstlerische in den Organismus nicht übergehe. Wie aber soll man das anders finden als dadurch, daß wir seine Wirkung auf uns selbst abschätzen? Denn schließlich hat doch auch hier wieder „der Lebende Recht“.

Was die literarhistorische Forschung uns gegeben, ist trotzdem kaum genug anzuerkennen, und niemand wird Shakespeare mit

völligem Nutzen lesen können, ohne sich mit ihren Resultaten bekannt zu machen. So ziemlich das Beste, was man auf diesem Gebiete bringen kann, hat, um nur ein Beispiel zu nennen, in Deutschland vor Jahren Elze in seinem vortrefflichen Buch („William Shakespeare". — Halle, 1876) gegeben. Es versteht sich von selbst, daß ein letztes abschließendes Urteil über den Wert eines solchen Werkes nur der zu fällen imstande ist, der allen Quellen des Autors selber nachzuspüren und seine Arbeit gewissermaßen zu wiederholen vermag. Aber die ganze Methode der Darstellung ist so meisterlich, alles, was sich der eigenen Prüfung zugänglich erweist, so verläßlich, so wohlerwogen und trefflich begründet, daß man nur mit dem Gefühl der Hochschätzung für den Verfasser von der Lektüre des Buches scheiden kann. Auch Elze gehört der engeren Shakespearegemeinde an, und er verehrt den Dichter mit Recht grenzenlos. Der Titel trägt als Motto das Wort aus dem „Cymbelin" (I., 2) „This jewel in the world". Vor den Wunderwerken des „Lear", des „Hamlet", des „Macbeth" findet er kaum Worte für sein hingerissenes Staunen. Auch er geht freilich für mein Gefühl hie und da zu weit. Ein Satz wie dieser „Shakespeare beherrschte den gesamten Kreis menschlichen Wissens und menschlicher Erfahrung" ist selbst mit der geringen Einschränkung, die Elze ihm nachschickt, eine Übertreibung. Aber er zeigt doch auch wieder so viel Maß, daß er „die Bemühungen der deutschen Ästhetiker von der strengen Observanz, Shakespeares Dramen bis in ihre kleinsten Züge als organische Kunstwerke von untadliger Vollkommenheit anzusehen, an denen jeder I-Punkt ihrem ästhetischen Systeme entsprechen und sich in Formeln fassen lassen müsse" für unleugbar zu weit gehend erklärt. Mag man aber auch seinem, übrigens von dem gediegensten Kunstgefühl geleiteten ästhetischen Urteil wiederholt nicht zustimmen können — darauf kommt es bei einem Werke, das einen vorwiegend biographischen und literarhistorischen Charakter trägt, nicht an. Seinem eigentlichen Zweck wird es jedenfalls vortrefflich gerecht. Die Schilderung der Zeit des Dichters und der Bedingungen seines Werdens ist allein schon ein Muster gründlicher Forschung und überzeugender Darstellung. Auch Elze

konjiziert, wie es bei dem Mangel zuverlässiger Nachweise über Shakespeares Leben nicht anders möglich ist, gern und viel, aber er trennt stets die Vermutung von der Behauptung und läßt es niemals an ausreichenden Begründungen fehlen. Nur bei den rein nach dem subjektiven Gefühl zu beantworteten Fragen nach Shakespeares Charakter, seinen jeweiligen Stimmungen und Erlebnissen, seiner Welt- und Lebensanschauung verläßt auch er, wie begreiflich, den Boden der strengen Forschung und ergeht sich in zweifelhaften Hypothesen, wie es neuerdings wieder, nur noch viel kühner, der geistreiche Georg Brandes in seinem anregenden, aber von willkürlichen Vermutungen und trügerischen Schlüssen solcher Art strotzenden, allzu subjektiven Shakespeare-Buch getan. Es geht denn doch nicht an, aus der Entstehungszeit eines Werkes zu folgern, daß dem Dichter gerade damals solche Geschicke widerfahren und solche Gestalten entgegengetreten sind, wie sie das Drama enthüllt. Das mag von der reinen Stimmungslyrik gelten. Aber der Keim eines Kunstwerks kann sich in die Seele des Künstlers lange Jahre vorher gesenkt haben, ehe er sproßt und sich entfaltet, und sehr oft läßt das Gesetz des Gegensatzes in der Zeit der Freude die dunkeln, in den Tagen der Trauer die lichten Gebilde reifen. Unter italischem Himmel bannte Goethe den nordischen Spuk der Hexenküche. Nicht anders wie der Kontrast sich in diesem Falle in der äußeren Welt darstellt, offenbart er sich im Bereich des künstlicheren Schaffens in der inneren Welt. Die Gründe entziehen sich unsern Blicken — aber die Tatsache wird kein Dichter, kein Musiker und Bildner leugnen. Das sollten sich alle Erklärer, sei es Elze, sei es Brandes oder wer sonst, gesagt sein lassen. Aber über die allzu gewagten Konstruktionen, zu denen sie sich im Widerspruch mit dieser Erfahrung hinreißen lassen, bleibt ja jedem Leser die eigne Entscheidung unbenommen.

Sollte der Verfasser ein Ergebnis der literarhistorischen Forschung, sofern es für die ästhetische und dramaturgische Betrachtung von Belang ist, übersehen haben, so wäre er für den Hinweis sehr dankbar. Im übrigen bittet er seiner Arbeit eine ruhige Beurteilung entgegenzubringen. Sie damit abzufertigen,

daß man nicht wert sei, Shakespeare die Schuhriemen zu lösen und darum auch nicht befugt, an ihm Kritik zu üben — eine so wohlfeile, aber leider nicht seltene Art der Beurteilung, die sich hinter dem Genius verschanzt, um sich die eigne Arbeit bequem machen zu können, wird er von ehrlicher Seite nicht zu befürchten haben. Sollte er hie und da im Ausdruck zu weit gegangen sein, so möge dies der Eifer für die Sache entschuldigen. Wirkliche Angriffe, wo sie sich finden, gelten immer nur dem Fanatismus der Shakespeare-Orthodoxen, niemals ihm selbst. Wie wäre das auch möglich? Sein Leben ist uns in Dämmerung gehüllt; eben daß wir zuverlässig wissen, daß er gelebt, gefreit, Kinder gezeugt hat, Schauspieler gewesen und in seinem Stratford gestorben ist, daß sein Freund Ben Jonson in einem Nachruf ihn als ein unsterbliches Dichtergenie, als den süßen Schwan vom Avon gepriesen und seine Tochter Susanna ihn durch eine Inschrift verherrlicht hat, wie man sie nur einem Größten unter den Großen setzt. Sein Charakter verbirgt sich hinter der erstaunlichen Objektivität seiner Dichtungen, sein Geist erscheint uns frei und übergroß, und wo er sich befangen zeigt, da ist er es in den verzeihlichsten Schwächen der Liebe zur eigenen Nation und der Ergebenheit an den Hof. Seine Kunst aber ist so wunderbar, daß das, was sie uns beschert, für einen Sterblichen fast schon zu viel ist, als daß man noch mehr zu fordern wagen möchte. Daß in ihm nicht alles vereinigt war, ist irdisch. Der Himmel verschwendet nicht auf ein Haupt alle Güter. Was ihm nicht ward, ward anderen. Ich sehe nicht ein, warum, wenn uns das Herz vor seiner dichterischen Größe pocht, unser Auge für einen Mangel, der sich uns an ihm darstellt, blind sein sollte. Im letzten Grunde gilt ja doch jede wahre Kritik nicht dem Künstler, nicht dem Kunstwerk, sondern der Kunst!

I.

Historien.

König Johann.

Keins der historischen Dramen Shakespeares ist so vortrefflich geeignet, über den Charakter dieser Gattung von „Histories", ihre Stellung zur Geschichte einerseits, zum eigentlichen Drama andererseits, Aufschluß zu geben wie „König Johann". Es hat den Vorzug, mit den übrigen Königsdramen in keiner organischen Verbindung zu stehen, sondern ein selbständiges Ganzes zu sein, mithin als ein Ganzes beurteilt werden zu können, es setzt den Beurteiler nicht der Gefahr aus, ungerecht gegen den großen Dichter zu werden, der es ruhig unternehmen durfte, in einer Tragödie seinem Publikum Motiv- und Handlungsreste aus einer anderen zu bieten, die für sich betrachtet unverständlich oder wirkungslos sind. Es bringt dem Genius seines Schöpfers in der Person des Königs ohne Land eine ungemein schwierige und vielseitige dramatische Aufgabe entgegen, zugleich aber in einem der gewaltigsten geschichtlichen Ereignisse ein Moment, wie es für die breite poetische Behandlung des Historischen günstiger nicht gedacht werden kann — ich meine natürlich die Magna Charta.

Es ließe sich diesen eigentümlichen und in ihrer Art einzigen Schöpfungen Shakespeares gegenüber eine dreifache Stellung einnehmen: die des Theaterpraktikers, der sie vom Standpunkt der Brauchbarkeit für die moderne deutsche Bühne prüft, nicht gerade im Sinne eines Direktors wie etwa desjenigen im Vorspiel zum Faust, sondern eines idealen Dramaturgen, der die theatralische Wirkung auf ein gebildetes Durschnittspublikum als allein aus-

schlaggebend zu betrachten hätte; die des Ästhetikers, der sie lediglich als Dramen prüft und würdigt, mithin nach den Grundsätzen, sagen wir auch, nach der Schablone, die für einige Schulgelehrten seit Aristoteles bis auf den heutigen Tag mutatis mutandis immer noch maßgebend ist; endlich die freieste des Literarhistorikers, der sie aufnimmt, wie sie geschichtlich geworden, für den sie mithin ihre eigene Gattung sind: dramatisierte Abschnitte der englischen Geschichte. Jeder Standpunkt hat seine vollkommene Berechtigung. Der rein dramaturgische, weil die Königsdramen, bis auf den ersten Teil Heinrich des Sechsten und Heinrich den Achten, der deutschen Bühne teils angehören, teils aufgedrängt werden, immer natürlich unter der Voraussetzung, daß sie den Anforderungen des modernen Theaters genügen, und dem Anspruch, nach ihnen beurteilt zu werden. Der dramatische, weil die Kunstform, welche die höchste Blüte der poetischen Erscheinungswelt im Drama nun einmal angenommen, für uns unzertrennlich von den inneren Bedingungen des Dramas ist, mithin die Anwendung dieser Form den Schluß nahe legt, der Dichter wünsche sein Werk auch als Drama betrachtet und beurteilt zu wissen — um so mehr, wenn dieser Dichter ein dramatisches Genie vom ersten Range ist. Der literarhistorische, weil er allein dem Dichter völlig Genüge tut und ganz gewiß der nämliche ist, den Shakespeare selbst seinen Schöpfungen gegenüber eingenommen hat. Von ihm mag denn diese Betrachtung auch ihren Ausgang nehmen, wobei es denn natürlich ist, daß sie sich mit der bloßen Erklärung der Entstehung dieser Werke, die leicht gegeben ist, nicht zufrieden stellen, sondern Bedeutung erst durch die kritische Frage erlangen kann, wie denn bei dieser Vermischung von dramatischer Handlung und historischer Darstellung Drama und Historie selbst gefahren. Damit wird uns die Würdigung des „Histories“ als dramatischer Werke in zweiter Linie von selbst an die Hand gegeben. Es ist auch in der Tat wünschenswert, sich über die dramatische Bedeutung dieser außerordentlichen Erscheinungen hinlänglich klar zu werden, anstatt mit einigen Schlagwörtern, als, man habe alle Schulregeln von dem Aufbau eines Dramas hier bei Seite zu lassen, oder der Genius

schaffe sich seine eigenen Gesetze und dergl., darüber hinwegzugehen — um so mehr, als der übertriebene Kult, den Shakespeare in Deutschland gefunden, in blinder, einseitiger Vergötterung diese Linien allzuoft übersieht oder verwischt und das Urteil eines zu eingehender Prüfung nicht berufenen Lesers verwirrt, sodaß man schließlich nicht mehr weiß, ob z. B. Heinrich der Fünfte nur als eine dieser eigenartigen „Historien", oder als „Drama", oder aber gar als „Theaterstück" die Bewunderung, die ihm wird, findet und verdient. In der Tat kann man sich von gewisser Seite, sobald man ein undramatisches Moment in einem der Königsdramen zu finden gezwungen ist, auf die Antwort gefaßt machen, das Stück sei ja kein Drama, sondern eine Historie; wenn einen Mangel an geschichtlichem Geist (um vom historischen Détail, mit dem der Dichter nichts zu tun hat, zu schweigen) — es sei eben kein Geschichtswerk, sondern ein Drama; wenn den unpoetischen Bombast von Schlacht- und Siegesfanfaren — es sei weniger ein freies Erzeugnis des dichterischen Genius, als vielmehr ein für den Geschmack des Shakespeareschen Publikums unter dem Zwang der Theaterleitung geschriebenes Schaustück. Um den interessanten Gegenstand möglichst nach allen Seiten zu betrachten, wird darum endlich auch die oben als erste aufgeworfene Frage nach der Bühnenbrauchbarkeit der Historien hier und zwar zuletzt zu erwägen sein.

Als Shakespeare (im Jahre 1587?) sein Stratfort am Avon und seine Familie verließ und in London einzog, fand er für die Triumphe seiner Persönlichkeit und seiner Poesie ein glücklichst bereitetes Feld. Sein in den Jahren jugendlicher Geschmeidigkeit zu jeder Anpassung bereiter Geist huldigte dem Modegeschmack an der herrschenden übergalanten Liebespoesie und dem Prunk pathetischer Phrasen. Nur erfüllte er auch hier wie immer und überall die gegebenen Formen mit dem heißesten sinnlichen Leben. Durch *seine* Blumen weht es wie ein frischer kräftiger Würzgeruch, und sein Pathos verrät neben aller Geschraubtheit doch immer die Kraft des wahren Dichters. „Venus und Adonis" und „Lucretia" befestigten ihn in der Gunst des Adels, in der er sich, wie seine Sonette (an den Grafen Southampton?)

beweisen, trotz einiger unausbleiblicher Anfechtungen mit Erfolg zu behaupten wußte. Er war überhaupt nicht der Mann, der mit schüchterner, leicht verletzter Seele beim Gastmahl des Lebens im Winkel stand. Seine raschen Erfolge deuten auf eine keckzugreifende Hand, auf den frischen, unwiderstehlichen Trieb, in die Reihen der Genießenden, der Ersten zu treten und sich Geltung zu verschaffen. So steuert er denn auch, während er sich mit seinen Salondichtungen bei der hohen Gesellschaft in Gunst setzt, gleichzeitig auf sein Ziel, das Theater zu, das, wie er klar erkannte, die eigenste Welt seines Genius war, wie sehr auch die weise akademische Kritik diese „Verirrung" seines Schaffens beklagen und mit Nash der Ansicht sein mochte, daß seine Bühnenschriftstellerei ihm „mehr geschadet als genützt habe". Schon 1589 ist er Mitglied und (einer allerdings heute vielfach bekämpften Annahme nach) Miteigentümer des Blackfriars-Theaters, und bald beginnt auch sein dramatisches Schaffen in wunderbarster Fruchtbarkeit emporzublühen.

Auch diesem war durch seine Vorgänger die Stätte bereitet. Das Material war vorhanden; nicht eben wählerisch in Bezug auf die dramatische Beschaffenheit seiner Stoffe nimmt er vorhandene Stücke, wo sie sich ihm bieten, richtet sie ein, verändert, setzt hinzu und schleift aus mattem Gestein die funkelndsten Demanten. Dies Verfahren machte ihm seine Genossen, besonders die beraubten, nicht gerade zu Freunden, und es ist erklärlich, daß der wackere Greene, nicht einsehend, wie hoch Shakespeare ihn und seinesgleichen überragte und wie unsagbar die überlieferten Stücke und Stoffe durch seine Bearbeitung gewannen, ihn eine „Krähe" nannte, „die sich mit fremden Federn schmückt". Dennoch ist es sehr verkehrt, wenn die schrankenlosen Bewunderer des Dichters ihm bei solchen Beutezügen wie dem siegreichen Eroberer huldigen, um für die Geplünderten nur den Spott zu haben, dessen entthronte Fürsten bei der Menge immer sicher sein können. Man sollte doch nicht vergessen, wie sehr sich Shakespeare sein dichterisches Schaffen durch solche Annexionen erleichterte, und wie viel dankbarer es ist, einen schon vorhandenen Stoff zu verbessern, als ganz ab ovo zu erfinden. Auf ein

ängstliches Gemüt läßt diese Art der Bereicherung, die sich auch nur der Genius erlauben darf, nicht gerade schließen; um so mehr lasse man darum aber auch denen, die ihm das Material darbieten mußten, die Gerechtigkeit widerfahren, daß sie am Werk ihren, oft sehr beträchtlichen, Anteil haben und daß auch sie wahrscheinlich Besseres zu leisten imstande gewesen wären, hätten sie, wie Shakespeare, munter zugegriffen, wo sich ihnen ein Fund bot, und diesen umgestaltet, von der Arbeit der dramatischen Erfindung unbelastet.

Nicht minder sorglos, wie in der Aneignung fremder Werke, zeigt Shakespeare sich in der Aneignung der gerade en vogue stehenden Gattung von Theaterstücken, in dem Nachgeben an den Geschmack des Publikums, darunter eines pöbelhaften Janhagels, dem zu willfahren wohl Brauch sein mochte, jedenfalls aber ein Brauch, „von dem der Bruch mehr ehrt, als die Befolgung". Auch hier aber zeigt er sich wie immer als das geharnischt dem Haupte des göttlichen Vaters entsprungene, geborene Genie. Neben den unglaublichsten Roheiten, gesuchten Wortspielen, kaltem, totem Geschnatter der Clowns stehen die unvergleichlichsten Offenbarungen des Humors, von herrlichen Geschöpfen getragen, die Menschen durch und durch, Individuen vom Wirbel bis zur Sohle sind. Als etwas Vorhandenes, von der großen Masse Gewünschtes, gern Gesehenes fand er auch eine Art von Haupt- und Staatsaktionen vor, die unter Paukendonner und Trompetengeschmetter, unter dem unaufhörlichen Klappern und Rasseln von Visieren, Schildern und Schwertern ein Stück englischer Geschichte dramatisch, d. h. in dialogischer Form behandelten, weniger darauf bedacht, ein getreues Bild der dargestellten historischen Verhältnisse zu geben, als die Erinnerung an die Helden der englischen Krone und Politik, die Vorkämpfer für Englands Größe zu beleben und auf den Patriotismus des Publikums eine, zumeist sehr wohlfeile, Wirkung zu üben. Ein dramatisches Gefüge fehlte den Durchschnittsarbeiten dieses Genres natürlich und würde ihnen gefehlt haben, auch wenn der geschichtliche Gang so bequem gewesen wäre, sich den dramatischen Gesetzen anzupassen — waren doch ihre Verfasser überhaupt unfähig zu jeder wahren drama-

tischen Schöpfung, und war doch auch bei den namhafteren von Shakespeares dichterischen Zeitgenossen das, was wir Komposition nennen, kaum vorhanden: ein nur durch die zeitliche Aufeinanderfolge zusammengehöriges Aneinander von Szenen, oft nicht ohne Reiz und Größe in den Einzelheiten, aber ohne organische Entwicklung, ohne künstlerischen Plan. Ein für einen wahrhaften Dichter anscheinend nicht gerade lockendes Gebiet. Dennoch wandte sich Shakespeare ihm zu, immer das Nächstliegende in den Bereich seines gewaltigen Willens zwingend, als gälte es das „Hic Rhodus, hic salta" zu betätigen, als spräche es nicht für, sondern gegen sein Dichtertum, wenn er es verschmähte, sich diese widerstrebenden Elemente poetisch zu eigen zu machen. Und er hatte recht. Ein Vertrag blieb freilich immer zu schließen. Eine Mischung, in der Geschichte und Drama gleich sehr zu ihrem Rechte kommen konnten, war kaum denkbar. Aber die Geschichte, d. h. die Treue der historischen Tatsachen konnte ja unbeschadet leiden, wenn nur aus dem Gewirr der tausend verschlungenen Kämpfe, diesem Gebrodel des Hexenkessels menschlicher und politischer Leidenschaften der geschichtliche Geist, der große historische Charakter sich rein und klar erhob, wenn nur das Herz der Zeit erkannt und getroffen war. So mochten auch die dramatischen Gebote in Einzelheiten Schaden leiden, wenn nur aus dem ganzen in großen Zügen entrollten Bilde, an einer einzelnen historischen Persönlichkeit, einer Gruppe, einem ganzen Volke, einem Zeitalter entfaltet, ein dramatischer Gedanke leuchtete, wie sehr immer zersplittert und durch die notwendige Rücksichtnahme auf den geschichtlichen Gang beeinträchtigt. So bot sich dem Dichter eine zwar zweischneidige, für ihn nicht gefahrlose, aber doch glänzende und, wenn er selbst nur stark war, wunderkräftige Waffe, für den reinen und unparteiischen Geist aber ein flammendes Cherubsschwert, mit dem die Sündigen aus dem Eden ihrer goldenen Thronwelt getrieben wurden, ein Werkzeug jenes Weltgerichts, das sich in der Weltgeschichte offenbart. Ohne Wanken, unbekümmert um Parteirücksichten, um die Gunst und den Einfluß der Großen und Mächtigen, mit brennender Liebe für sein Volk, aber nicht blind für seine Fehler, hatte er seine Straße

zu wandeln, ein Herzenskündiger und Prophet, ein Richter, der gerecht richtet — ideale Anforderungen gewiß, aber sicherlich nicht zu ideal für einen großen Dichter wie es Shakespeare ist. Wie sehr Shakespeare übrigens diesen verschiedenartigsten für eine solche Gattung von Stücken nur ersinnlichen Ansprüchen gerecht werde, das glaubt Kreyßig aussprechen zu müssen, wenn er sagt: „Mit ebenso bewundernswertem Sinn für historische als für poetische Wahrheit erfaßt er den Geist, die innere Bedeutung des darzustellenden Zeitraums" — und anderseits: „Dagegen ist sein Gefühl, oder sagen wir lieber, seine Einsicht in die Bedingungen seiner Kunst viel zu sicher, als daß er der chronologischen Genauigkeit, der Vollständigkeit des Détails oder gar der diplomatischen Ehrfurcht vor dem Texte einer Quelle jemals die Bedingungen der theatralischen Gruppierung, der Übersichtlichkeit und Anschaulichkeit, endlich die Vollständigkeit der Charakteristik zum Opfer brächte." Ohne auf die weiteren Huldigungen dieses redegewandten Interpreten bis auf weiteres einzugehen, trete die Untersuchung lieber sofort mitten in die Sache.

Also zunächst „König Johann". In der Geschichte der englischen Krone eine der widerwärtigsten Erscheinungen, und ein bedenklicher und schwierig zu fassender Vorwurf für die Kunst. Dieses Mannes erster Heldenstreich war gegen die Krone seines Bruders Löwenherz gerichtet, der zu Trifels eingekerkert schmachtete, sein zweiter gegen den jungen Artur von Bretagne, den Sohn seines Bruders Gottfried und den rechtmäßigen Erben der Krone nach Richard Löwenherzens Tode — also Angriffe gegen einen Abwesenden und gegen ein Kind. Der erste scheiterte, der zweite glückte insoweit, als der Adel sich, nachdem der großmütige Richard dem hinterlistigen Bruder verziehen hatte, mit jenem für Johann entschied und diesen, über Arturs Ansprüche hinwegschreitend, am 22. Mai 1199 zum König von England krönte. Damit war Artur aber nicht sicher. König Philipp von Frankreich, bereit, das Recht des jungen Prinzen zu verfechten, versuchte einen Einfall in die Normandie, ohne für den unglücklichen Knaben etwas andres erreichen zu können, als gleißnerische Versprechungen Johanns und — Arturs Gefangenschaft

in Rouen, wo der arme Knabe 1202 geheimnisvoll, fast zweifellos aber von Johann selbst erwürgt, verschied. Die Untat rächte sich. Der bretonische Adel nahm für Artur Partei, die englischen Barone verließen Johanns Fahnen und kehrten nach England zurück. Die Normandie zerbröckelte, nur Poitou und Guienne blieben der englischen Krone.

Günstiger, wenigstens zu Anfang, für die Persönlichkeit des Königs gestalteten sich seine um 1209 beginnenden Kämpfe mit dem römischen Stuhl. Die von Johann verweigerte Bestätigung des von Innocenz III. zum Erzbischof von Canterbury ernannten Stephan Langton war ihre, von Johann gern ergriffene, Veranlassung, Interdikt und Bann die Antwort auf seine fortgesetzten Weigerungen, die ganz heldenhaft dreinschauen würden, wenn nicht, als der kecke, anmaßende Papst wirklich Ernst machte, den Bannfluch aussprach und Philipp von Frankreich zum Vollstrecker des allerheiligsten Willens ernannte, Johann plötzlich kleinmütig geworden wäre, Langton bestätigt und sich zu den demütigendsten Konzessionen an die Kirche verstanden hätte, unter denen die Niederlegung seiner Krone in die Hände des Papstes und die unmittelbar folgende Hingebung von England und Irland an ihn als päpstliches Lehn die allerschlimmste ist. Damit war sein völliger Untergang beschlossen. Geistlichkeit und Adel fielen von ihm ab und schritten, Stephan Langton an der Spitze, zur offnen Empörung, die ihr vorläufiges Ende darin fand, daß die beleidigten Stände dem unzuverlässigen, in seiner Falschheit, seinem beständigen Schwanken zwischen mannhafter Entschließung und feiger, ehrloser Unterwürfigkeit unberechenbaren König am 15. Juni 1215 auf einer Wiese zwischen Staines und Windsor den großen Freibrief der Magna Charta abdrangen, die feste Basis der englischen Verfassung, deren Bedeutung, in ihrer Allgemeinheit jedem Gebildeten bekannt, näher zu würdigen Sache des Historikers ist. Es möge hier genügen, daran zu erinnern, daß sie, anstatt einem bevorzugten Stande Ausnahmerechte zu verschaffen, sich vielmehr auf die ganze Nation erstreckte, daß sie außerordentliche Geldbewilligungen an die Genehmigung einer allgemeinen Reichsversammlung knüpfte, der Rechtsbeugung und -Verzögerung durch

tiefeinschneidende Bestimmungen (die Keime des Habeas corpus) Einhalt gebot, vor allem aber aus der Mitte der Barone einen Ausschuß von fünfundzwanzig Mitgliedern ernannte, der über die Vollziehung der Magna Charta zu wachen hatte. Ihm gelobte sich das Land zu jeder Hilfeleistung, wenn es dem König einfallen sollte, sich den eingegangenen Verpflichtungen zu entziehen: eine Erwartung, die nahe lag und die sich im Lauf der Geschichte fast zahllos oft erfüllte, bei Johann aber doch noch rascher als schicklich war: nämlich noch im selben Jahre. Aber der tückische Regent, der den kaum geschlossenen Vertrag mit päpstlicher Hilfe zu brechen gedachte, machte dadurch das Übel nur schlimmer; die normannischen Barone, immer noch gewohnt, in Frankreich ihre eigentliche Heimat zu erblicken, suchten dort auch ihr Heil und die Befreiung von den zahllosen Greueln, mit denen des Königs entartete Mietstruppen das Land bedrängten. Der kaltblütige und entschlossene Dauphin von Frankreich, Louis, Gemahl einer Nichte Johanns, der Blanca von Castilien, folgte den Hilferufen des Adels, erschien in London als Thronprätendent und behauptete sich bis zu Johanns Tode (der am 19. Oktober 1216, zwar nicht durch das Gift eines „schurkischen Mönchs", wie Shakespeare variiert, sondern infolge einer königlichen Indigestion erfolgte) und noch länger als ein Jahr darüber hinaus mit Sicherheit in seiner schwierigen Stellung.

Gewiß ein mit dramatischen Momenten reichlich versetzter, wenn auch in mancher Beziehung spröder Stoff. Vor allem fehlt dem König selbst alle und jede tragische Ader. Er hat weder die Größe eines Helden, der sich mannhaft seiner Haut wehrt, noch die intellektuelle Überlegenheit des kalten Verbrechers, wie Jago einer ist, geschweige denn vereinigt er wie Richard der Dritte beides in sich zusammen. Er ist doppelzüngig, hinterlistig, gemein, er hätte, wie seine Zeit sagte, die „Hölle selbst verhäßlicht" — aber er hat nichts von der strahlenden Sünde des gefallenen Engels. Er rafft sich wohl einmal auf, zeigt sich unerschrocken und persönlich tapfer — aber nur, um sofort in eine erbärmlichere Schwäche zurückzufallen. Seine Regierung war ein Fluch für das Land, sein Andenken trägt auch nicht den leisesten

Schleier, mit dem die versöhnende Zeit die Bilder der Toten verhüllt und verklärt. Um so kräftiger und dramatisch interessanter ist die Erscheinung der um ihre Freiheit kämpfenden Barone, ihre tragische Stellung zwischen der Liebe zum Reich, der Treue, die sie der Krone schulden, und der fremden Macht, die sie gegen ihren König in der höchsten Not anzurufen gezwungen sind — ein Konflikt, wie er wirkungsvoller selten geboten wird. Es will nun nicht viel sagen, daß Shakespeare (ob aus Rücksichten gegen den Hof, oder aus anderen Gründen, sei dahingestellt) die häßlichen Züge Johanns milderte, die Regungen seiner Tapferkeit betonte, seine schmachvolle Erniedrigung unter den Einfluß des Papstes verdeckte und bei Seite schob — dazu hatte er im Interesse des dramatischen Plans die volle Freiheit des an die Zufälligkeiten der historischen Erscheinung nicht geketteten Dichters. Bedenklich wird diese Änderung jedoch, wenn sie dramatisch nicht den mindesten Gewinn bringt und gar noch dazu beiträgt, die tragische Bedeutung des Gegenspiels, des aufrührerischen Adels, abzuschwächen, dessen Konflikte denn allerdings, obwohl Shakespeare durch eine von ihm selbst beliebte geschichtliche Freiheit dazu hätte gedrängt werden müssen, leider in keiner Weise ausgenutzt sind. Bei Shakespeare sind nämlich die Barone keine Normannen, wie in der geschichtlichen Wirklichkeit, Normannen, die erst einige Jahrhunderte später anglisiert wurden, sondern bereits fertige Stockengländer, im ganzen Vollbesitze ihres britischen Patriotismus — um wie viel bedeutender hätte darum nun aber auch die unglückselige Stellung dieser treuen Seelen zu dem jämmerlichen König und zur Wohlfahrt des Landes behandelt werden können und müssen! Wie ergreifend wäre ihr Übertritt zum französischen Dauphin, wie vernichtend ihre notwendige Rückkehr zu dem elenden Johann gewesen, wie echt tragisch dann ihr Beharren bei diesem, *trotzdem* sie ihn hassen und verachten, *trotzdem* sie mit ihm und England ins Verderben eilen. Aber, von einem einzigen rührenden Gefühlsausbruch des Salisbury abgesehen, ist der ungeheure dramatische Reiz dieser Konflikte völlig unausgebeutet geblieben. Dieselben Edeln, die dem König nach

seiner zweiten Krönung mit einer Rücksichtslosigkeit ohne gleichen ihre Meinung sagen,

Der Werkmann, der es besser machen will
Als gut, verpfuscht durch Habsucht seine Kunst;
Und häufig wird ein Fehler, wenn entschuldigt,
Nur schlimmer noch durch die Entschuldigung,
Wie Flicken über einem kleinen Riß
Mehr schänden durch Verheimlichung des Fehls,
Als erst der Fehl, bevor man ihn geflickt,"

dieselben Edlen, die so warm für den armen Artur gegen den König eintreten,

Johann.

. . . . . .

Er meldet, Artur starb in dieser Nacht.

Salisbury.

Wir sorgten ja, sein Übel sei unheilbar.

Pembroke.

Wir hörten ja, wie nah' dem Tod er war,
Eh' noch das Kind selbst fühlte, daß es krank sei.
Dies fordert Rechenschaft, hier oder sonstwo.

Johann.

Was richtet ihr auf mich so ernste Brauen?
Denkt ihr, daß ich des Schicksals Schere halte?
Hab' ich dem Puls des Lebens zu gebieten?

Salisbury.

Es ist ganz deutlich falsches Spiel, und Schmach,
Daß Hoheit es so gröblich treiben darf.
Viel Glück zu eurem Spiel! Und so lebt wohl! —

diese nämlichen Männer, die, durch die Umstände gezwungen, sich keinen andern Rat zu Englands Rettung als des Dauphins Hilfe wissen — sie machen nicht nur eilig Kehrt, als sie die Kenntnis von Ludwigs Verrat erhalten (was man ihnen nicht verdenken könnte), nein, sie kehren auch „in Ergebenheit" zu ihrem „Ozean", ihrem „großen (!) König Johann" zurück, demselben Schurken und Schwächling, dem sie in völlig berechtigtem Zorn ihren Ärger über seine Mißwirtschaft ins Gesicht geschleudert haben, und versüßen ihm höchst loyal seine letzten

Stunden. Wie jämmerlich, wie launenhaft, wie unmöglich erscheint hier die ganze Empörung der Barone! Wie ist der schwere Ernst ihrer Rückkehr verwässert, wie kleinlich die Gelassenheit, mit der sie sich zu guter Letzt in Dinge finden, die nun einmal „nicht zu ändern sind". Welch' böser unkünstlerischer Dämon hemmte hier den Flug von Shakespeares großartiger Dichterseele? Ein solcher Adel ist freilich das trefflichste Seitenstück zu einem solchen König. Der nimmt auch wie Johann wohl einmal einen Anlauf, aber sofort sinkt er in die Müdigkeit und Langweiligkeit seiner faulen Denkart zurück. Ein solcher Adel freilich erzwingt keine Magna Charta, gewiß nicht! Man braucht sich also, wenn man die Pembroke und Bigot und den guten weichen Salisbury ansieht, nicht zu wundern, daß dies wichtigste Ereignis der Regierung Johanns und damit eben die Seele seiner Zeit im Stücke völlig fehlt. Das ist aber meines Erachtens auch eine Tatsache, die, wie sie immer gedreht und gedeutelt werden möge, dem „König Johann" allen und jeden historischen Geist, wie man ihn nach modernem Rezept hineingeheimnissen möchte, abspricht; eine Tatsache, an der auch der Umstand nichts ändert, daß Shakespeare den „König Johann" nach einem früheren Stück bearbeitet hat. Ja, man fragt sich wirklich: was bleibt denn von der Berechtigung dieser Gattung dramatisierter Geschichte oder geschichtlichem Drama übrig, wenn sie kein Drama und noch minder eine dramatische Verkörperung des welthistorischen Geistes ist, der sich in diesem Zeitraum diese, in jenem jene Gestalt schafft? Ich halte mich zunächst nur an diesen Punkt; — die Gelegenheit kommt auch, der herrlichsten Einzelheiten des Werkes und seiner Tendenz zu gedenken. Aber es möge deutlich wiederholt werden, daß wenigstens „König Johann" von der gerühmten Verbindung von poetischer und historischer Wahrheit durchaus nichts aufweist. Man findet sie nur, wenn man sie finden *will*. Wozu aber das künstliche Bemühen, bei einem Dichter, der schon so übergroß ist wie Shakespeare, einen Verein von Gaben zusammenfinden und *überall* finden zu wollen, die selbst in dem größten Genie nur in vereinzelten höchsten Momenten poetischer Offenbarung zusammenfließen?

Es ist nun natürlich, daß das Stillschweigen, mit welchem Shakespeare über diese Großtat hinweggeht, zu auffallend, um übersehen zu werden, bereits nach allen Seiten erwogen und erklärt ist. Wenigstens auf einen dieser Versuche mag hier zur Klärung und Verschärfung des eigenen Urteils eingegangen werden, so sehr ich diesem Buche auch alle und jede polemischen Züge fernhalten zu können gewünscht hätte. Es ist aber, wie in der Einleitung bereits ausgesprochen wurde, in Deutschland die Würdigung Shakespeares von der seiner Ausleger leider nicht mehr zu trennen, und so kann denn manche nur gegen die Erklärer gerichtete Wendung oft den Anschein eines Vorwurfs gegen den Dichter gewinnen. Aber dem aufmerksamen Leser wird es leicht sein, zu unterscheiden und auch in dem Folgenden Sicherheit darüber zu erlangen, für wen und gegen wen das Urteil Partei nimmt. Kreyßig ist es, einer der gefälligsten und darum wenigstens noch vor einigen Jahren für jüngere Leser gefährlichsten Dolmetscher des Dichters, der bei jenem Anlaß die, für mein Gefühl nicht ganz feine Bemerkung macht: „Gewiß kein moderner Dichter hätte sich diese treffliche Gelegenheit entgehen lassen, über Konstitution, Freiheit, Menschenrechte seine Meinung zu sagen und ein paar Klubreden oder Leitartikel in fünffüßigen Jamben an den Mann zu bringen.“ Er wirft einen leicht sarkastischen Seitenblick auf das Frankfurter Parlament und führt es dem Leser zu Gemüte, daß England nie einen Staatsmann besessen, der über die dem Volke zu schenkende „Freiheit“ nachgesonnen hätte, „wie ein Chemiker über die Verwandlung des Torfes in Wallrath.“ Wie hier die „Freiheit“ setzt er an einer andren Stelle die „Grundrechte“ in Gänsefüßchen, als wären es Dinge, über die man mit Anstand die Achseln zucken dürfte. Da im Kontext seiner Abhandlung (oder Vorlesung) „Einleitung in die historischen Stücke usw.“ zudem vielfach von einer „andern Dichterschule“ die Rede ist, die es schlechter macht als Shakespeare, von der „beliebten Manier, die Helden der Vergangenheit als Vertreter von Zeitbestrebungen zu benutzen“, von der glücklichen Lage des großen Briten, der nicht nötig gehabt, „einen ehrgeizigen, der Volkssache stets entfremdeten Bandenführer zu

idealisieren oder die Gestalt eines längstvergessenen unbedeutenden Ritters zum Mittelpunkt einer großartigen Zeit zu machen" (Wallenstein und Götz), so gewinnt es den Anschein, als wären auch die oben zitierten ironischen Bemerkungen gegen Goethe und Schiller, besonders wohl gegen Schiller, gerichtet. Wäre dies der Fall, dann würde der Ton des Spottes, der sich unter anderm in dem weithergeholten banalen Vergleich der Torfverwendung betätigt, ein zwiefaches Unrecht sein. Man sollte, gerade wenn ein so gewichtiger Anlaß vorliegt, einem gepriesenen und geliebten Heros eine Schwäche nachweisen zu können, den Ernst der Untersuchung vielmehr doppelt walten lassen, anstatt ihn plötzlich aufzugeben und damit neben dem Verdacht, die Verteidigung mit reinen Gründen nicht führen zu können, noch den zweiten zu erwecken, als mache man sich über seine Gegner lustig. Was aber die revolutionäre Bewegung einer Masse im idealen Sinne, um einer „Idee" willen betrifft, so fragt es sich doch noch sehr, ob sie poetisch wirklich so unverwertbar ist. Es kommt eben darauf an, wie man sie behandelt. Gerade wir Deutschen haben nun aber in der Art, wie eine Mehrheit, eine Masse, einen idealistischen Gedanken erfaßt und durchführt, bei unsern Dichtern, Schiller obenan, so leuchtende Beispiele, daß wir, da wir die Aufgabe schon gelöst sehen, uns die Möglichkeit gewiß nicht bestreiten lassen werden. In der Art einer „Klubrede" wird kein großer Dichter die Menge haranguieren — aber es wäre ja zum Verzweifeln, wenn der Kampf um ein Ideal aus dem Reiche der Kunst schroff und für immer verbannt werden müßte. Ein solcher Vorgang brauchte gar nicht das Produkt der Phrase zu sein, aus blauer Luft gegriffen, ohne die Gefühle eines gesunden und berechtigten Egoismus — aber warum wäre es undenkbar, daß tausend Herzen in einem Gefühl zusammenloderten und daß, wie sehr immer die Notwehr oder was sonst ihre Erregung erzeugt haben möchte, die Idee das strahlende Panier der Menge würde, an dem sich die Ermattenden und Sinkenden erquickten und aufrichteten? Daß auch die Magna Charta, deren Voraussetzungen doch gewiß keine leeren Hirngespinste, sondern sehr wirkliche Dinge waren, in diesem Sinne zu behandeln gewesen wäre und

noch behandelt werden kann, das behaupte ich mit allem Nachdruck. Shakespeare freilich lag diese Behandlung fern. Für ihn gab es keine inspirierte Menge. Wie das Volk für ihn immer und überall nur zu einem Haufen lächerlicher Gesellen wird mit stinkendem Odem und schweißigen Mützen, genial gezeichnete, aber stets nur von der niedrigsten Seite aufgefaßte Subjekte, so sind auch seine Edlen nur egoistische Parteigänger oder Rebellen, die mit Treubrüchen und falschen Eiden um sich werfen, daß es eine Lust ist. Niemals beseelt das Shakespearesche Volk und den Shakespeareschen Adel ein einziger großer Gedanke — bis auf den des Rechts und der Pflicht, sich für das Vaterland und den König totschlagen zu lassen. Dann sind dem Dichter die armen Schuster, Schneider und Kärrner willkommen, dann strahlt der Name der Barone hell. Aber außer dieser heiligen Aufgabe, die zu erfüllen doch nicht immer Gelegenheit ist, sind Volk und Adel, so liebenswerte Menschen sich unter dem letzten befinden, doch als ein Ganzes für ihn nicht vorhanden. Es verbindet sie nichts, sie sind ideenlos, sie könnten nicht wie die Schweizer im „Tell" Hand in Hand, einmütig zusammengehen. Wenn Kreyßig darum glaubt vermuten zu dürfen, Shakespeare habe in der Magna Charta den poetischen Gehalt vermißt (!), so hätte er wohl besser und zutreffender gesagt, er habe ihn darin nicht gefunden, nicht finden und nach seiner Art nicht zur Erscheinung bringen können.

Bei alledem unterstellt freilich Kreyßig einem Dichter, der den Aufstand der Barone und die Magna Charta nicht nach Shakespeareschem Muster abgeschwächt und teilweise ganz umgangen, sondern dramatisch behandelt haben würde, immer noch eine schlechtweg „idealistische", bloß um des Gedankens willen beliebte Darstellung dieser Empörung — als wäre eine andre nicht denkbar; er führt (mit vollem Rechte) aus, daß „der Dichter das abstrakte Recht, die abstrakte Freiheit nicht gebrauchen könne", daß „für den Dichter die Ideen nur in Personen, Handlungen und Empfindungen, nicht in der Form des losgelösten Gedankens erscheinen". Sehr richtig! Aber weist denn die geschichtliche Tatsache der Magna Charta etwas auf, was dem Kreyßigschen

Ideal widerspräche? Einige Zeilen weiter sagt er ja selbst, „die englischen Barone und Gemeinen hätten sich einfach ihrer Haut gegen zu harte Bedrückung des Königs gewehrt". Also! Das ist doch gewiß auch in des Auslegers Sinne erstaunlich gegenständlich, so echt realistisch und dichterisch brauchbar, daß man es nur anzupacken braucht, um einen dramatischen Stoff allererstes Ranges in Händen zu haben, und in diesem Sinne behandelt wäre er auch unter Shakespeares Händen gewiß zu etwas ganz Bedeutendem geworden. Kreyßig widerspricht sich mithin in fast unbegreiflicher Greifbarkeit. Auf der einen Seite soll die Magna Charta poetisch unbrauchbar sein, weil sie, sagen wir es kurz, zu „idealistisch" sei, auf der andern Seite ist sie ganz und gar realistisch — aber die Schlußfolgerung, daß sie mithin ein sehr kerniges dramatisches Motiv abgegeben haben würde, versagt sich der voreingenommene Erklärer. Sollte er nicht dem wahren und letzten Grunde der Unterlassung Shakespeares am nächsten kommen, wenn er, wieder nur wenige Zeilen weiter, nackt und dürr und in schlechtem Deutsch sagt: „Shakespeare hätte sich bei Regierung und Zuschauern sicherlich wenig Dank verdient, wenn er bei Schilderung König Johanns für die Barone und Gemeinen gegen die Krone Partei nahm, statt für England gegen den ausländischen Erbfeind." Aha! Das klingt deutlich; das ist zwar kein sonderlich poetischer, aber ein sehr einleuchtender Grund, den man dem Dichter auch nicht allzu übel nehmen sollte: die Rücksichtnahme auf den Hof. Sei es auch immerhin, daß, wie Max Koch im „Literaturblatt für germ. und rom. Philologie" (1890, Nr. 11) will, die volkstümliche Auffassung, in der „das Parlament mit seinen Freiheiten unter Elisabeth eben keine große Rolle spielte" auch hier, wie in allen Histories, die des Dichters gewesen — das ändert an der Tatsache nichts, daß von „dem historischen Geist", den die blinden Lobredner bei dem Dichter immer und überall entdecken wollen, im „König Johann" wenigstens in Bezug auf die Magna Charta nichts zu spüren ist, und nur gegen diese, nicht gegen Shakespeare richtet sich ja diese Ausführung. Sehr wahrscheinlich, daß ihn die Rücksicht auf die Krone wie das Volksbewußtsein gleichermaßen

bestimmte — aber mit dem Historischen und leider auch mit dem Dramatischen haben derlei Motive nichts zu tun. Übrigens findet sich das englische Publikum allem Anscheine nach nicht auch so leicht mit dem Totschweigen des großen Grundgesetzes ab wie die deutschen Erklärer. In der prächtigen Aufführung des „King John" durch Beerbohm-Tree und seine Gesellschaft, die ich im Dezember 1899 in London sah (der Direktor, einer der effektreichsten englischen Schauspieler unserer Zeit, gab selber den König ganz musterhaft), hatte man sich darum nach einem Ausweg umgesehen. Man stellte in einem Zwischenakt ein lebendes Bild: Johann und die Edlen auf der historischen Wiese. Für einen kurzen Augenblick belebte sich die malerische Gruppe: Johann unterzeichnete die Urkunde. Ein kurzer Heilruf auf der Bühne und ein stürmisches Beifallbrausen im Zuschauerraum. Das Publikum hatte, was es bei der Aufführung einer Historie vom König Johann verlangen konnte. Die Sache ist nicht ohne Komik, aber sie zu begreifen ist nicht schwer.

Ist mithin von dieser, wichtigsten, Seite das Geschichtliche der Regierung König Johanns nicht erfaßt, so fragt es sich doch noch, ob nicht ein andrer politischer, und im Sinne des Dichters vielleicht politischerer und dramatischerer Zug dafür in den Vordergrund gerückt und zutreffend und historisch-charakteristisch wiedergegeben ist. Man hat auf den Kampf Johanns gegen die Anmaßungen des Papstes hingewiesen und in der antirömischen Gesinnung des Stücks seinen geschichtlichen Grundgedanken finden wollen. Es ist nun wahr, in seiner Opposition gegen Innocenz wird der König, den man als einen Vorkämpfer des Protestantismus zu betrachten gelernt hatte, auf Augenblicke kraftvoll und bedeutend, und es ist offensichtlich, daß Shakespeare das seinige getan hat, um diesen Widerstand in das günstigste Licht zu rücken. Kaum ist der Legat aufgetreten, so beginnt auch schon der Streit. Stärker kann kein Kulturkämpfer reden als es der König in den folgenden Worten tut:

„Welch' ird'scher Name zwänge zum Verhör
Den freien Odem des geweihten Königs?
Kein Nam' ist, Cardinal, den Du ersinnst,

So leer, unwürdig, und so lächerlich,
Mir Antwort abzuzwingen wie der Papst."

Im Verlauf der Handlung wird diese Gesinnung wiederholt betätigt. Der Bastard und selbst der Dauphin, der Verbündete des Papstes, teilen sie, und scheinbar ist sie auch die Gesinnung des Dichters. Aber es bedarf keines besondren Aufmerkens, um sich zu überzeugen, daß sie aus der Handlung keineswegs organisch erwächst, daß der Einfluß der römischen Kirchengewalt und die Befreiung von ihr im protestantischen Sinne gar nicht das Problem des Stückes ist. Ein unbefangener Leser muß darum im höchsten Grade erstaunen, wenn, nachdem durch zwei Akte dieser Punkt ganz unberührt geblieben ist, plötzlich im dritten, zu möglichst ungünstiger Zeit, völlig unvorbereitet, der Legat erscheint und gleich beim ersten Wort in naivst-unbeholfenster Weise mit der Tür ins Haus fällt; wenn der König, der diesen Überfall gar nicht vorhersehen konnte, sofort auf den plumpen Ton eingeht und Dinge, die mit allem Vorhergegangenen nicht im mindesten in Zusammenhang stehen, nun geradezu vom Zaun bricht. Was in aller Welt haben wir denn im Stück mit dem „Zehnten und Zinsen der welschen Priester" zu tun? Und wie sehr erscheint vollends dieser Ausfall gegen Rom nicht als ein naturgemäßes Produkt der dramatischen Verwicklung, sondern nur als eine angeklebte Tendenz, wenn man einige Verse weiter von dem „falschen Ablaß" liest, „gekauft von einem Manne, der durch den Schacher selbst sein Heil verkauft?" Auch das ist nicht zuzugestehen, daß der Verfolg der an und für sich betrachtet großartig entworfenen, wirkungsvollen und in Einzelheiten kostbaren Szene (III, 1) die Macht der Kirche, die Nichtigkeit aller sittlichen Anschauungen in einer Welt, „die nicht in dem lebendigen, menschlichen Bewußtsein des Einzelnen, sondern in der Hingabe an geheimnisvolle Symbole wurzelt", schildere. Es heißt die Historien Shakespeares wahrlich schlecht kennen, wenn man die Eidbrüchigkeit, den Verrat, die bodenlose Niedrigkeit des gemeinsten Eigennutzes als ein Charakteristikum gerade dieser Szene, dieses Stückes und somit als das Ergebnis papistischer Einflüsse kennzeichnen wollte. So wie Philipp von Frankreich und der großwortige Oesterreich in

dieser Szene, bricht auch der Dauphin Louis in demselben Stück aus ganz andren Motiven sein Wort, tun es die York, Warwick, Clarence in den Königsdramen, wo es ihnen gut dünkt, wenn das Interesse sie treibt. Nimmt man nun endlich noch dazu, daß Johann sich schließlich als die ungeeignetste Persönlichkeit zur Vertretung einer antirömischen Idee ausweist, da er, als es gilt, seine Worte in die Tat umzusetzen, seinen pomphaften Reden zum Trotz feige zu Kreuze kriecht und sich der Kirche demütiger unterwirft, als es Heinrich in Canossa getan, so bleibt auch von dieser „historischen" oder „politischen" Idee nichts übrig. Weder eigentlich „historisch" sind diese Reden und Anläufe, noch sind sie dramatisch; sie sind nur tendenziös.

Nun bliebe wohl noch ein Drittes und Letztes, ein Etwas, das mit dem Historischen nichts gemein hat und zu haben braucht, das über der Zeit und dem Raume, über aller geschichtlichen Entwicklung webt und lebt und am stärksten pulsiert, wo das geschichtliche Leben des eigenen Landes erstorben liegt: das patriotische Gefühl. Gewiß, es ist schön und erhaben, es ist das Gefühl jedes gesunden Menschen, der sich an die Bedingungen seiner Geburt und seiner Entwicklung mit tausend starken Banden gekettet weiß — aber wie mit dem geschichtlichen, hat es auch mit dem Dramatischen nichts zu tun. Es gibt eine Welt der Leidenschaften, wo der Patriot nicht gehört wird — ihre Grenzen sind weder Flüsse noch Bergketten; Schlagbäume und Zollstationen kennt sie sie nicht. Sie verträgt sich mit dem patriotischen Gefühl trefflich, aber sie wird nie die Ungerechtigkeit begehen, dasselbe Gefühl in dem Sohn einer anderen Nation zu mißachten und eine Gestalt wie die der „Jungfrau" zu verkennen, wie es der Dichter des ersten Teils von „Heinrich dem Sechsten" tut, sei es nun Shakespeare oder ein anderer. Nun gar aber den Patriotismus als letzten Trumpf bei der Würdigung der Shakespeareschen Historien auszuspielen und von dem Dichter nichts Geringeres zu verlangen, als die kriegerische Lärmtrommel zu schlagen und das „dulce et decorum est" zu predigen, das ist geradezu unerhört. Es ist wohl schön, die Grenzen seines Vaterlandes zu kennen, aber noch schöner ist es, sie vergessen zu dürfen im Gefühl eines großen

Völkerfriedens. Die patriotische und kriegerische Poesie hat Großes, Gewaltiges geschaffen — aber sie ist nicht die Krone der Kunst. Käme es auf die nationale Floskel an, dann wäre der „Fechter von Ravenna" ein Meisterwerk. Daß Shakespeare den Engländer so gern und mit starker Übertreibung herauskehrt, wird ihm keiner verübeln, wenn man es dem Sohne eines fremden Volkes auch nicht verdenken wird, dergleichen nicht gerade erbaulich zu finden — aber in diesem oft garnicht besonders poetischen Aufwand wohl gar den Gipfel seines Schaffens zu erblicken, das geht zu weit. Der Dichter des „Macbeth", des „Lear" und des „Hamlet" lächelt über die Enge einer solchen Anschauung! Und wenn selbst ein Mann wie Kreyßig sagen kann: „Wenn irgend ein Buch, so sind diese wunderbaren Darstellungen (die Historien) geeignet — und hierin liegt ihr eigentümlicher Vorzug vor der eigentlichen freien Tragödie — den Gesichtskreis des Betrachters über die engen Verhältnisse unseres modernen Privatlebens zu erweitern", wenn er glaubt, der Zuschauer solle von Salisbury „gründlich lernen, daß die reinste Humanität zur verderblichen Phrase wird, wenn sie nicht auf dem Boden der zuverlässigen Vaterlandsliebe gedeiht", wenn er in dem Patriotismus die „Grundanschauung politischer Dinge" in den Historien erblickt und endlich will, man solle sich aus Shakespeares Historien „vor allem die Lehre holen, daß auch der Beste nicht zu gut ist, für das Vaterland zu arbeiten, zu denken und zu sterben" — so muß man sich wirklich erst besinnen, ob man recht gelesen! Für das Vaterland sterben — ja wohl! Aber eine so selbstverständliche Lehre soll die Ausbeute einer ganzen Reihe von Dramen sein, die, wie Shakespeares Historien, dramatische Partien von allerhöchster Schönheit und Bedeutung enthalten? Wie arm und elend wäre das! Und wie gezwungen patriotisch, ja wie engherzig ist der Versuch, die politische und nationale Tragödie über die freie erheben zu wollen! Waren wir erst Staatsbürger und dann Menschen? Oder wie, war es umgekehrt? Wie freue ich mich, daß Schillers „Jungfrau von Orléans" in Frankreich, seine „Stuart" in England, sein „Tell" in der Schweiz spielt. Nun, hier ist ein Dichter, deutsch wie einer, aber viel zu frei, als

daß die Nationalität für ihn zur Fessel geworden wäre, wie sie das bei Shakespeare — das leugne wer mag! — sehr oft geworden ist. Trug er doch freiwillig noch engere Fesseln, wohl goldene, aber doch Fesseln: die des Hofes. Und wie freue ich mich, daß der „Wallenstein" zu einer Zeit spielt, in der zu leben wahrhaftig nicht glorreich war, daß man mithin nicht einmal in Versuchung kommen kann zu glauben, man solle an ihm seinen Patriotismus stärken; daß er nur eine Fülle dramatischen Stoffes in dichterischester Gestaltung und Entwicklung gibt, psychologisches Détail in reichster, seltenster Verschlingung; daß er nichts anderes will, als ein Kunstwerk sein und der Seele jenen Genuß gewähren, der in dem Anschauen von Gebilden schwelgt, die von dieser Welt und doch über dieser Welt sind, deren natürliche Kräfte und Erscheinungsformen sich den Gesetzen einer Schönheit fügen, die nicht fragt, ob Christ oder Jude, ob Engländer, Franzose oder Deutscher. Es ist dieselbe freie Kunst, die Shakespeare in seinen größten Werken, den ersten Meisterwerken der dramatischen Dichtung überhaupt, selber so wunderbar beredt verkündet! Wie jammervoll wäre es, wenn diese herrliche Göttin, das reinste und verklärteste gottmenschliche Gebild, die Nationalkokarde anlegen und die leuchtende Pracht ihrer Glieder unter dem Küraß oder dem zweifarbigen Rock verbergen sollte. „Der Leier zarte Seiten" gehören ihr — aber nicht die „Kraft des Bogens".

Ist nach allem Gesagten bei dem Vertrag zwischen Historie und Drama das Geschichtliche arg zu kurz gekommen, so fragt es sich nun, ob es mit dem Dramatischen nicht vielleicht besser steht, und so sei das interessante Werk — wiederum nur, um über seine Stellung zu den herrschenden Anschauungen über die Erfordernisse eines Dramas Klarheit zu gewinnen, nicht um es nach der dramaturgischen Elle zu messen und zu richten — nun auch ohne weitere Rücksicht auf das Historische als Drama angeschaut, Plan, Komposition, psychologische Entwicklung, die Stilart des Szenenbaues, das Sprachliche der Betrachtung unterzogen.

Nach seiner Gewohnheit folgte Shakespeare in seinem „König Johann" einem älteren Drama, dessen 1611 erfolgte Herausgabe unter den Initialen W. Sh. (offenbar die Täuschung eines ge-

ringen Geistes) einigen Erklärern den Gedanken nahegelegt hat, es sei dies Werk eine Jugendarbeit des Dichters. Die Ansicht erweist sich bei näherer Betrachtung als unstichhaltig. Shakespeare hätte ein so mittelmäßiges Stück gewiß nicht geschrieben. Das hindert aber nicht, anzuerkennen, daß der unbekannte Autor des „Troublesome reign of John King of England" dem Dichter tüchtig vorgearbeitet hat. Er gibt ihm den unhistorischen Bastard und den unhistorischen „Österreich und Limoges", Gestalten, deren erste unter Shakespeares Händen zu einer der vollendetsten Schöpfungen der gesamten dramatischen Literatur geworden und deren beider gegenseitiges Verhältnis eine der unschätzbarsten Bereicherungen des Stoffes ist. Er gibt ihm die „recherche de la paternité", den Streit vor Angers, den Legaten, die Blendung. Vergleicht man aber die beiden Behandlungen, so erscheint uns Shakespeare, der doch auch starken und grellen Farben nicht abgeneigt ist, neben seinem Original wahrhaft fein und maßvoll. Der Vorläufer läßt die Lady Faulconbridge bei den peinlichen Verhandlungen über ihres Sohnes Richard Geburt zugegen sein; Shakespeare erspart der guten Dame diesen Schimpf und läßt sie dem Sohne allein ihr Geheimnis anvertrauen — eine ohnehin noch kaum zu ertragende Szene. Jener inszeniert eine Hetzjagd des Bastards nach Österreich und seiner Löwenhaut auf offener Bühne — Shakespeare verlegt sie taktvoll hinter die Kulissen. Bei dem Anonymus ist alles knalliger, schreiender, nicht ohne Sinn für dramatischen und theatralischen Effekt, aber durchweg roh und gemein. Der Glanz und die Kraft der Charakteristik und der Sprache ist ausschließlich Shakespeares Werk. Leider hat der in allem anderen seinem Vorarbeiter so sehr überlegene Meister es aber nicht vermocht, das gebotene Material so einzuschränken, daß es eine einfache, sicher und folgerichtig auf ein Ziel lossteuernde Handlung dargestellt hätte, und so hält es denn schwer, seinen Kern von dem Rankenwerk der Episoden zu befreien und so darzulegen, wie etwa in dem in der Komposition viel bedeutenderen „Richard dem Zweiten" den Kampf des Thronraubs mit dem angestammten Recht.

Nach dem kräftigen, umschweiflosen Anfang scheint der Streit

um Arturs Erbfolge der Mittelpunkt werden zu sollen. Der Kriegszug wird um seinetwillen unternommen, seine Gefangennahme, sein vermeinter Mord befördern den Abfall des Adels von Johann. Bald aber stellt sich, und zwar schon im ersten Akt, neben diese Handlung eine mit ihr durch nichts verknüpfte humoristische Episode (die Bastardszene), und mit dem dritten Akt scheint der Schwerpunkt der Handlung durch Pandulphos Erscheinen völlig verschoben und auf das Gebiet des Kulturkampfes verpflanzt zu sein. Artur ist vergessen. Nun tritt zwar mit dem vierten Akt seine Persönlichkeit wieder in den Vordergrund, aber der Dichter ist hier der fast symbolischen Verdichtung der Handlung, wie sie die Geschichte bietet, der Ermordung Arturs durch Johann selbst, aus dem Wege gegangen (ob aus Abscheu vor dem Gräßlichen der Tat oder, was ungleich wahrscheinlicher ist, aus Rücksicht auf den Hof, bleibe unerörtert). Er bietet dafür die an sich betrachtet prachtvolle, aber zu der skizzenhaften Behandlung Arturs in den voraufgehenden Akten in gar keinem Verhältnis stehende Blendungsszene. Dann plötzlich wird das Verhalten der Barone, ihr Abfall von Johann, ihr Übergang zum Dauphin die Haupthandlung, aber auch diese verläuft im Sande, und im letzten Akt ist von einem Zusammenhang mit dem Anfang des Stückes nichts mehr zu spüren. Johanns Tod, von einem unerschrockenen Mönch veranlaßt, hat mit Arturs Rechtsansprüchen nichts zu tun, es fehlt das Band zwischen Ursache und Wirkung. Der Eindruck des ziellosen Herumirrens der Handlung wird durch die Ausführung nur noch verstärkt. Fast in jedem Akt wird eine neue Nebensache durch die Breite der Ausführung zur Hauptsache: im ersten der frische, mit behaglichster Laune behandelte Streit Sir Roberts mit dem Bastard Faulconbridge; im zweiten das maßlose Verweilen bei dem tatenlosen und die Handlung nicht um einen Zollbreit weiterrückenden Wortgezänk vor Angers, doppelt unökonomisch, da es sich nach dem vermeinten Siege der beiden Parteien wiederholt; im dritten die Grimmausbrüche und die Klagen der Konstanze; im vierten die Blendungsszene. In der Tat erscheint auch diese mit der gegen das Ende des dritten Aktes zuerst auftretenden Gestalt des

Hubert nur als Episode, wenn sie sich auch immer mit dem Schicksal Arturs, der unschuldigen Ursache des Krieges, beschäftigt. Denn einmal ist sie eine unnötige, die Seele marternde Grausamkeit, die, wenn sie zustande käme, die Handlung doch nicht förderte (das Charakteristische der Episode); — der Tod Arturs allein wäre das einzig mögliche Mittel, Johann vor seinen Ansprüchen zu sichern; — dann aber kommt sie nicht einmal zustande und erscheint darum, so glänzend sie die Reize der Shakespeareschen Poesie in den rührendsten Tönen kindlicher Bitte entfaltet, dramatisch betrachtet in doppeltem Sinne als ein bloßer Aufschub der Handlung.

Zu allem kommt nun noch die Ungleichheit des dramatischen Stils. Neben der auf das Feinste ausgeführten Détailarbeit steht die grobe Skizze, neben der realistischen Zeichnung die fast nur symbolisch andeutende al-fresco-Malerei. Man lese die herrliche dritte Szene des dritten Aktes mit ihrer tiefen Einkehr in die geheimsten Falten des Herzens, ihrem langsamen, steten Vorrücken, ihrem erschütternden, kurzwortigen Abschluß.

König Johann.

Du bist
Sein Hüter.

Hubert.

Und so hüten will ich ihn,
Daß eure Majestät nichts fürchten darf.

Johann.

Tod.

Hubert.

Mein Fürst?

Johann.

Ein Grab.

Hubert.

Er soll nicht leben.

Johann.

Genug.

Man halte diese und die wunderbare Blendungsszene, oder die Schlußszene des vierten Aktes (das Auffinden von Arturs Leiche) neben den Marionettenstil, in dem die Abgesandten sich einführen, beispielsweise Chatillon vor Angers, der, als müßte es

nur so sein, frisch wie er von England ankommt, ohne weitere Einleitung seine Meldung an den Mann bringt; neben die naive Schnelligkeit, mit der Johann wie aus der Pistole geschossen in Frankreich erscheint und sogleich auch wie ein aufgezogenes Uhrwerk seinen Sermon herunterschnarrt; neben die trotz aller Erregtheit der Weiber doch bei der Sachlage immer noch gemütlich zu nennende Art, in welcher die feindlichen Parteien und die Bürger von Angers unterhandeln; neben die mystische Eile, mit der die Verlobung Ludwigs mit der Blanca zustande kommt. Da nun bei all diesen Ungleichheiten die Person des Königs selbst aller eigentlich dramatischen Qualitäten entbehrt, um unser Interesse durch die Kreuz- und Querzüge der Handlung frisch hindurch zu führen, so wäre man recht übel dran, wenn nicht eine Gestalt das wankende Gebäude mit den kräftigsten Armen zusammenhielte, eine Gestalt, die, für die eigentliche Handlung Nebenfigur, doch die Seele des Stückes ist: der Bastard. Ein ganzer Mann, voll sprudelnden Lebens, einer von denen, die (wie Edmund im „Lear" sagt) „im heißen Diebstahl der Natur" den kräftigsten Feuergeist empfangen haben. Voll fröhlicher Wageluft gibt er das Erbteil des Sir Robert Faulconbridge leichten Herzens Preis und stellt seine Sache auf nichts — aber nie wird er zum rohen charakterlosen Abenteurer. Dazu ist er zu klugen, geschmeidigen Geistes, dazu ist sein sittliches Empfinden zu echt. Überlegen spottet er der „tollen Welt", der „tollen Könige" nach dem frevelhaft übereilten Bündnis von Angers — aber wie alle Männer der Tat, alle kernhaften Naturen, die ihrem Impulse mehr als einer moralischen Schablone folgen, macht er sich nicht selbstgefällig zur tugendhaften Folie dieser wortbrüchigen Gesellschaft — er hält sich für nicht minder schwach und meint, es habe ihm bis jetzt nur an der Gelegenheit gefehlt, sich vom Mäkler Eigennutz gewinnen zu lassen. Man glaubt es ihm nicht. Die innere Bescheidenheit seiner Natur schießt hier nur über das Ziel. Es gibt Menschen, die sich schlechter hinstellen als sie sind, nicht etwa aus Ziererei; es sind die Gegenfüßler der Tugendstolzen und Sicheren, gerechte Beurteiler der menschlichen Hinfälligkeit, die mit den das Leben bestimmenden

Trieben rechnen — oft zu nachsichtig gegen andere, nie aber gegen sich selbst. Wer daran zweifeln könnte, der blicke auf die tiefe, schütternde Erregung, die sich dieser starken Natur nach Arturs Tode bemächtigt, man höre den leidenschaftlichen Fluch, mit dem er den Hubert belastet, das ergreifende Bekenntnis: „Ich bin betäubt, und meinen Weg verlier' ich in Dornen und Gefahren dieser Welt." Derselbe Mann, der dem „Zahn der Zeit dreifach süßes Gift" („sweet, sweet, sweet, poison") reichen will (ein übrigens sehr dunkles und nicht übermäßig schönes Bild) — wie anders verfährt er in Wirklichkeit, wie gerade, wie rücksichtslos! Allen sagt er, oft sogar etwas vorlaut, seine Meinung, den Kannegießern von Angers, den Baronen, dem Legaten, dem Dauphin, und nun gar dem unglücklichen Österreich. Es ist ganz wundervoll, wie sich seine echte, schmucklose Natur gegen das gespreizte Heldentum, gegen dies Weib in der Löwenhaut des Herkules auflehnt und wie sich diesem notwendigen Widerwillen der Groll gegen den Mörder seines Vaters gesellt, zu dem Shakespeare mit erlaubter Freiheit gegen die Geschichte den Herzog, indem er ihn zugleich zum Vizegrafen von Limoges macht, nun einmal gestempelt hat. Jedes Gefühl der Schonung verläßt ihn hier, mit wahrer Wonne ergreift er jede Gelegenheit, um dem verhaßten Gegner seine Verachtung zu zeigen. Wie ein zorniger Schlachtruf der Natur gegen die geschminkte und gedrechselte Mode klingt jenes berühmte „Und häng' ein Kalbsfell um die schnöden Glieder". So steht er, halb ein Chorus, inmitten der unruhig hin- und herwogenden Parteien, ein fester Pfeiler für das verschlungene Geflecht der Handlungen des Stückes.

Und wie der Bastard diese imponierende Stellung im Stücke nicht seiner Beteiligung an der Handlung, sondern lediglich der Kraft seiner Charakteristik verdankt, so ist auch alles andere, was an dem Werke packt und rührt und zur Bewunderung hinreißt, vorwiegend derselben Quelle zu danken: der erstaunlichen Kunst Shakespeares, Menschen zu zeichnen. Der ungelenke, verschlossene, schwerfällige Hubert, der zarte, weichmütige Knabe, der französische König, die kriegerische Mutter Johanns — welch' klare, faßbare Persönlichkeiten. Nicht so auch alle andern. Die Pem-

broke, Bigot, Melun, Prinz Heinrich, Blanca sprechen Shakespearesche Verse, aber sie sind als Gestalten nicht scharf genug umrissen. Österreich aber ist vortrefflich gezeichnet, im ganzen auch der Dauphin, der sich kalt und hinterlistig, keck und tatbereit gibt. In den wenigen Worten aber, die er in der zweiten Szene des zweiten Aktes an seine „Braut" richtet, eine „parfümierte und frisierte Musterliebe" finden zu wollen, dafür liegt durchaus kein Grund vor. Seine Worte klingen manieriert. Sie spielen mit einem nicht einmal originellen Bilde. Das aber ist englisch, im Geiste der Zeit der Elisabeth und Shakespeares Neigung, auch wenn er nicht entfernt daran denkt, sich über seine Charaktere lustig zu machen. In demselben „König Johann" drechselt sogar der sterbende Melun Wortspiele. Wenn der Bastard den Dauphin verspottet, so verspottet er darum im Grunde nur eine Unart seines Dichters, die dieser selbst in seinen besten Werken und im Vollbesitz seiner dichterischen Kräfte nie ganz zu verleugnen vermocht hat. Auch die charakteristischen Linien der Zeichnung der Konstanze verschwimmen unter dem reichen Schwall des Sprachlichen. Große pathetische Worte, wie sie der getäuschten Hoffnung und dem gewaltigen Schmerz der Mutter entsprechen, aber nicht eben individuell. Aus der garstigen Vorstellung in der ersten Szene des dritten Aktes („Wärst du, der mich beruhigt wünscht, ein Scheusal"), aus der Anrufung des Todes („Balsamischer Gestank, gesunde Fäulnis") redet immer mehr der Dichter als die dramatische Person.

Das Herrlichste neben dem Bedenklichsten im dichterischen Ausdruck bietet die Blendungsszene. Wer je die haltlose Angst, die den Boden unter sich schwinden fühlt und wild nach einer Stütze für die schwachen Hände sucht, hat beredt werden und alles in unablässiger Rede durcheinander werfen hören, der weiß, wie wahr im tiefsten Grunde das rührende Bitten Arturs ist. Nur daß Shakespeare auch hier das dichterische Geschäft der Entfaltung im poetischen Ausdruck übt (das der Verfasser im ersten Bande der „Dramaturgie" 6. Aufl. pag. 158 zu erklären versucht hat) und dem Toben des Schmerzes Schönheit und Ordnung verleiht. Alles, was der Knabe in seine Wehrufe zu-

sammenpressen möchte, gewinnt feste Gestalt: ich tat euch Liebes, ich, ein Prinz, und ihr wollt mich blenden! wie schmerzt die Augen das kleinste Leid! warum die Augen — nehmt mir lieber die Zunge! Das alles ist die echteste Empfindung. Ebenso nahe liegt es auch, daß der Knabe darauf hinweist, das Feuer wolle die Tat nicht begehen helfen, es sei erloschen. Aber eine Künstelei des Dichters ist es, in die Tatsache des Glühens und Erkaltens der Kohle und des Eisens manierierte, weithergeholte Bilder hineinzutragen: der Hauch des Himmels habe der Kohle reuige Asche aufs Haupt gestreut; das Eisen erröte vor Scham und werde dem Hubert ins Auge sprühn, wie ein Hund, der nach seinem Herrn schnappt — Vergleiche, welche die Kraft des dramatischen Vorgangs abschwächen, anstatt sie zu erhöhen. In eine unwahre Spielerei mit Vergleichen verliert sich auch die zweite Szene des zweiten Aktes — Ausartungen, die nur durch die kernige, ungeschmückte Straffheit der Sprache in andren Partien des Stückes und durch die großartigsten nur einem geborenen Dichter sich offenbarenden seelischen Enthüllungen, an denen das Stück so reich ist, aufgewogen werden.

Was bedeutet aber nach allem Voraufgegangenen „König Johann" als Bühnenstück für das deutsche Theater? Hier sieht es doppelt mißlich aus. So gewiß es ist, daß die patriotische Tendenz des Werkes ihm in England zu verstärkter Wirkung verhilft, so natürlich ist es, daß sie es einem fremden Volke entfremdet. Man kann nicht nur nicht verlangen, daß wir bei den schönen Schlußworten:

„Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen"

englisch empfinden und national erhoben werden sollen, es ist sogar begreiflich, daß wir dergleichen höflich ablehnen und nach England verweisen — wie sehr immer die deutsche Politik mit der englischen befreundet sein mag. Für die internationale Kunst gibt es keinen Chauvinismus. Wir werden auch den Engländern nicht zumuten wollen, sich an unsrer deutsch-nationalen Poesie zu erbauen. Diese Frage steht jedoch erst in zweiter Linie. Entscheidend ist die Tatsache, daß „König Johann" nach unsren Be-

griffen weder für den edleren noch für den rohen Geschmack ein gutes Theaterstück ist. Nur das Leid der Konstanze und die große Szene des Artur reißt uns hin, nur die Gestalt des Bastards packt und hält unsre Aufmerksamkeit rege. Alles übrige vermag nicht bühnenmäßig zu wirken, und selbst der Londoner Erfolg wäre ohne die klugen malerischen Regiezutaten Beerbohm-Trees nie erreicht worden. Ich habe schon eine vortreffliche Aufführung des Stückes als Ganzes in Deutschland fast eindruckslos vorübergehen sehen. Der Mangel des dramatischen Mittelpunkts, das stete Verschieben unsres Interesses machen es dem „König Johann" unmöglich, seinen Platz auf der modernen Bühne mit Recht zu verlangen und zu behaupten. Gibt man ihn doch, so wird der Kenner sich freuen, Studien daran machen zu können, und in Anbetracht dessen, daß die Theater mit dem erbärmlichsten Zeug ihr Dasein zu fristen pflegen, einer Direktion dankbar sein, wenn sie einmal ein Shakespearesches Werk aufführt, das in einer Szene von zehn Zeilen immer noch mehr Wert besitzt, als ein ganzes Dutzend moderner Repertoirstücke — man rede sich aber nicht ein, dadurch um einen wirklichen theatralischen Genuß bereichert zu werden.

So wird denn nach meinem Dafürhalten „König Johann" dem geschichtlichen Geist der geschilderten Zeit nicht gerecht, er ist weder ein gutes Drama noch ein gutes Bühnenstück — aber er enthält Einzelheiten von der erlesensten Kraft und Schönheit. Die mögen es denn auch erklären, daß die Shakespeare-Ausleger bei ihrer erläuternden Arbeit den Weg verlieren und finden, was einem Unbefangenen durchaus und für immer verborgen bleibt. Das Stück hat grobe Fehler und große Schwächen — aber das, was in ihm des Shakespeareschen Genius würdig ist, wiegt (bedarf das der Worte?) immer noch alles auf, was die in Bau und Mache unfehlbare dramatische Routine hervorzubringen imstande ist.

König Richard der Zweite.

Eine in immer neuer Gestalt auftretende uralte geschichtliche Tatsache, der Kampf der Usurpation gegen die Legitimität, ist in diesem merkwürdigen Stück mit deutlichster Absichtlichkeit zum Kern und Mittelpunkt des dramatischen Getriebes gemacht. Von Anfang bis zu Ende dreht sich alles um diesen einen Punkt: das Recht des legitimen Herrschers, alles zu dürfen bis — die Macht sich an seine Stelle setzt und nun ihrerseits „legitim" wird. Nun mag das alte Spiel sich erneuern, eine neue Verschwörung den kaum gewonnenen Thronsitz erschüttern, ihn an sich reißen — und so fort bis in die Ewigkeit. In großen Zügen sind die beiden Gegner, Richard nnd Bolingbroke, meisterlich kontrastiert: die Legitimität und die Usurpation selbst, in jeder Linie Antipoden. Bei jenem die frechste Sicherheit, Hand in Hand mit weibischer, in Sammt und Seide stolzierender Schlaffheit, ein pomphaftes Pochen auf sein „Recht", aber nicht ein einziger Gran von Überlegung, wenn es dies Recht zu verteidigen gilt — bei diesem das kälteste Raffinement, die klügste Wahl der Mittel, unter der demütigsten Miene ein königliches Streben, Mangel an Worten, aber vollkommenste Bereitschaft zu jeder entscheidenden Tat. Das Stück könnte ein Muster sein, wenn die Ausführung dem Plan entspräche, wenn die Charakteristik der beiden Hauptpersonen nicht hie und da verdunkelt und die Stellung des Dichters zu der Hauptfrage gegen das Ende zu großem Nachteil für die erwünschte breite und

ruhige Wirkung verschoben würde. Seien diese unvermeidlichen Bedenken hier vorweg erledigt.

Bolingbroke und Richard treffen gleich in der ersten Szene des ersten Aktes zusammen. Jener ist dem König gegenüber scheinbar ganz Ergebenheit. Ein Zwist mit dem Herzog von Norfolk führt ihn und seinen Gegner vor den Thron. Die Veranlassung des Streites bleibt unaufgeklärt, Bolingbrokes Anklage gegen Norfolk klingt völlig gegenstandslos („Du bist ein Bösewicht und Hochverräter"), das bloße Schimpfen überwiegt seine tatsächliche Begründung, wo diese aber Platz greift, da versteht man nicht recht, daß sie im gerichtlichen Zweikampf anstatt durch augenscheinlich leicht zu erbringende Beweise erhärtet werden soll, oder daß sie imstande wäre, Norfolk in des Königs Augen zu kompromittieren. Wenn Norfolk wirklich achttausend Nobel empfangen hat, als Darlehn für die Truppen des Königs (wie es im Stücke heißt) und wenn er diese „als ein Verräter und verruchter Schurke" „zu üppigem Gebrauch behalten hat" — wozu dann die Spiegelfechterei des Duells? Wozu, da Norfolk mit Bestimmtheit erklärt, drei Viertel jener Summe richtig ausbezahlt, den Rest aber mit königlicher Genehmigung behalten zu haben, weil Richard selbst sich noch in seiner Schuld befunden habe — eine Behauptung, die Richard durch sein Stillschweigen zu bestätigen scheint? Die Wahrheit mußte sich ja aber jederzeit feststellen lassen; nochmals also: welch' eine Torheit, einen solchen Streit mit dem Schwerte austragen zu wollen! Wie kommt der kluge Bolingbroke zu dem Altweiberklatsch:

„Daß jeglicher Verrat seit achtzehn Jahren,
Der hier erdacht und angezettelt ward,
Im falschen Mowbray seinen Urquell hatte?"

Was heißt das? Und warum verklagt Bolingbroke seinen Gegner um Thomas Glosters Tod? Dieser Gloster war einer von Richards Vormündern gewesen, Gaunts und Yorks Bruder, ein energischer Mann, der sich den Launen des jungen, übermütigen Königs vielfach widersetzt, dessen Vermählung mit der Prinzessin Isabella von Frankreich zu hintertreiben versucht und den Verdacht auf sich gelenkt hatte, er wolle Richard mit Hilfe der

gleichgesinnten Grafen Arundel und Warwick vom Throne stoßen. Als der König seinen Anhang stark genug wußte, befreite er sich von den Überlästigen zunächst durch ihre Gefangennahme, der bald darauf Glosters Tod, das heißt aller Wahrscheinlichkeit nach seine Ermordung, folgte. Denn als Richard den Befehl gegeben, Gloster aus seiner Haft in Calais zum Verhör nach Westminster zu bringen, kam statt seiner eine Nachricht von Thomas Mowbray, Grafen von Nottingham, späterem Herzog von Norfolk, also Bolingbrokes Widerpart: der hohe Gefangene sei plötzlich gestorben. Es ist historisch so gut wie gewiß, daß Norfolk dabei die Hand im Spiele gehabt und daß er, damals ein Anhänger des Königs, diesen von seinem hartnäckigsten Gegner durch einen Meuchelmord zu befreien unternommen hatte. Und auch in unserm Drama zweifelt keiner der Nächstbeteiligten daran. Glosters Witwe verflucht den „Schlächter Mowbray" (I, 2), und der alte Gaunt tröstet sie mit den lahmen Worten:

„Die Sach' ist Gottes, denn sein Stellvertreter,
Gesalbt vor seinem Antlitz, sein Gesandter
Hat seinen Tod verursacht."

Standen die Sachen so: wie konnte Bolingbroke Norfolk vor dem König um eine Tat verklagen wollen, die diesem so willkommen, ja die sein eigenster Wille gewesen?

Es ist mit Recht als höchst auffallend bezeichnet worden, daß Shakespeare den geschichtlichen Vorgang, so wie er es getan, verändert hat. Denn in Wirklichkeit trug sich die Sache folgendermaßen zu: Norfolk, der sich nach Glosters Tode von dem König mehr und mehr abgewandt, beklagte sich im vertraulichen Gespräch mit Bolingbroke auf einem Spazierritt über die Mißwirtschaft der Günstlinge, die absolutistischen Neigungen des Monarchen, seinen Haß gegen alle, die jemals gegen ihn gewesen, und äußerte die Befürchtung, es könnte auch ihnen beiden noch an Hals und Kragen gehen — Worte, die dem König hinterbracht wurden, vermutlich, wenn auch ohne ersichtlichen Grund, durch Bolingbroke selbst. Bei der historischen Unterredung hatten die Zeugen gefehlt, der Zweikampf blieb also die einzig mögliche Entscheidung, während seine Notwendigkeit bei der Shakespeareschen Darstellung

der Dinge durchaus nicht einleuchtet. Liegt nun in dieser Umwandlung eine künstlerische Absicht? Ist Bolingbrokes Loyalität echt oder ist sie nur Maske zur Erreichung verborgener Zwecke? Leider muß die Antwort wie die Richards in der Abdankungsszene lauten: Ja, nein! — nein, ja!

Die Umwandlung ist, soweit sie die Unterschlagung und die vagen Redensarten von Verrat, verruchter Schurkerei und dergl. betrifft, ein Mißgriff, ebenso unvereinbar mit dem klugen, scharfen Geist Bolingbrokes wie mit der Logik und dem juristischen Gefühl jedes gesunden Menschen, dem die Lächerlichkeit dieser frauenhaft unbestimmten Angriffe und ihrer Verknüpfung mit dem Zweikampf in die Augen springen muß. Sie bringt dafür aber einen erheblichen Gewinn für die Stellung Bolingbrokes zu Richard mit der Erwähnung von Glosters Tod und dem Rachegelöbnis Bolingbrokes, das Richard nicht verhallen läßt, ohne ein Wort ingrimmiger Furcht vor dem kühnen Sohne Johann von Gaunts daran zu schließen. („Wie hohen Flugs schwingt sein Entschluß sich auf.") Mag nun Bolingbroke seiner Anschuldigung mit seiner Absicht diese Wendung gegeben haben, um dem König einen Stich zu versetzen (er spricht einmal von den „allzu gläubigen Gegnern" Glosters, die Norfolk-Mowbray zum Morde aufgestachelt), oder mag er über die Teilnahme Richards an jener Mordtat wirklich im Unklaren sein — immer hat er sich doch dem König fürchterlich gezeigt, und, so oder so, die Feindschaft der beiden Männer ist im Stillen besiegelt. Besser wäre es freilich, wir brauchten über den Grund dieser Wendung nicht im Zweifel zu sein. Denn mitten in der Hochflut loyaler Worte und emphatischer Verwünschungen nimmt sie sich auf den ersten Blick als den Zwecken Bolingbrokes nicht förderlich, sondern hinderlich aus. Den Norfolk anzuklagen, den König gegen ihn zu stimmen und endlich den Feind im Zweikampf zu verderben, das scheint doch wiederum die oberste greifbare Tendenz der ganzen Anklage zu sein. Der Ton derselben atmet leidenschaftliche Erregung, zu der eine so versteckte Absicht, wie es ein Angriff gegen Richard unter dem Schein eines Angriffs gegen Norfolk wäre, nicht wohl stimmt.

Oder hat man auf den Überschwang dieser Worte kein Gewicht zu legen? Einer von beiden hat ja gewiß unrecht — und beide reden wie Ehrenmänner.

„Zuerst — der Himmel mag mein Wort verzeichnen! —
Im Eifer meiner Lieb' als Untertan,
Besorgt um meines Herrn kostbares Heil
Und frei von anderm mißgebornen Haß
Komm' ich als Kläger vor des Königs Antlitz."

So beginnt Bolingbroke in der ersten Szene des ersten Akts, und vor dem Zweikampf bittet er seinen Vater mit rührendschönen Worten, ihm Harnisch und Lanze durch Gebet und Segen zu festigen und zu stählen. Das alles klingt wie die Wahrheit selbst.

Und Norfolk:

„Gott füg' es so, daß ich zum Tode reite,
Wenn ich Verräter bin und frevelnd streite" (I, 1),

und:

„Wie Gott mir oder Glück mein Los verhänge,
Lebt oder stirbt treu König Richards Thron
Ein redlicher, aufrichtiger Edelmann.
. . . . . .
Still, heiter geh' ich wie zum Maskenscherz
Zum Kampfe; Wahrheit hat ein leichtes Herz."

Was soll man nun glauben? Norfolk stellt jeden Anteil an Glosters Tod auf das bestimmteste in Abrede, dagegen bekennt er sich (und das erhöht den Eindruck seiner Ehrlichkeit) eines Anschlags gegen Gaunt schuldig (I, 1), den er vor dem Empfang des letzten Sakraments gebeichtet und gebüßt. Was soll und wem soll man glauben?

Liegt hier eine gleiche Nichtswürdigkeit vor wie die des Aumerle und seiner Genossen, die in der skandalösen Anfangsszene des vierten Aktes mit dem Ausdruck gerechtester Entrüstung unter Anrufung des Höchsten, bei Ehr' und Seligkeit mit den schamlosesten Lügen um sich werfen — ein Verhalten, für das mir alles und jedes Verständnis fehlt, und dessen stinkende Quelle nicht etwa die Parteileidenschaft (die sich damit begnügen würde, den Gegner anzugreifen und zu beschimpfen), sondern die ehrlose,

hundsföttische Verlogenheit ist, die nicht einmal mehr den Fußtritt eines ehrlichen Mannes verdient. Wer lügt nun hier, Bolingbroke oder Norfolk? (Im vierten Akt spricht der ehrenwerte Bischof von Carlisle von des verstorbenen Norfolk „reiner Seele".) Oder handeln beide bona fide? Wer möchte das glauben! Das kann nicht sein! Was bleibt also übrig als eine bedauerliche Unklarheit über die Motive der Handelnden und eine grenzenlose Verwirrung des sittlichen Gefühls.

Gesetzt aber, Bolingbroke klagte den Herzog von Norfolk fälschlich an (eine Annahme, die durch seine edlen und warmherzigen Worte in der dritten Szene, die doch nur die Fortsetzung der Eingangsszene ist, aufs neue entkräftet zu werden scheint) — was in aller Welt konnte ihn dazu bewegen? was will er mit der ganzen Prozedur erreichen? wo liegen die versteckten Zwecke, die man ihm zur Vervollständigung seines Charakterbildes so gern unterschieben möchte? Gibt ein Mann, der von dem Werte seines Lebens für das Land und seiner einstigen Sendung so überzeugt sein müßte wie ein Bolingbroke-Hereford, sich um nichts und wieder nichts der Lanze eines geübten, ritterlichen Gegners preis, die ihn mit all seinen Hoffnungen und Plänen durchbohren kann? Das wäre wohl tapfer, aber planvoll wäre es gewiß nicht. Und was nützt ihm die Sympathie, die ihm die Tendenz des Kampfes als eines Racheaktes zur Sühnung für das vergossene Blut seines Oheims Gloster bei dem Volke vielleicht einbringen könnte, wenn er von Mowbrays Hand fällt? Oder wäre hier der erste kühne Wurf, ein heldenhaftes „Aut Caesar aut nihil", das das eigne Leben keck in die Schanze schlägt? Das wäre gewiß nicht ohne Größe, aber es fragt sich doch, ob sich ein solcher Zug mit dem im Verlauf so klar gezeichneten Charakter Bolinbrokes verträgt? Ich kann es nicht finden. Und wenn auch — so bliebe doch immer die Frage, ob er denn mit Norfolks Tod auch nur einen Schritt weiter gekommen sein würde? Wahrhaft planvoll würde sein Vorgehen doch nur dann sein, wenn er (aus irgend welchen, beliebig anzunehmenden Gründen) den Ausgang der Coventryszene hätte vorausseh en können, wenn er also gewissermaßen der

im Verborgenen wirkende Regisseur gewesen wäre, in dessen Händen auch die Drahtpuppe Richard nur tanzt, wie es dem obersten Leiter gefällt, wenn er mithin seine Verbannung und ihre Folgen in kluger Voraussicht zweckvoll selbst bewirkt hätte. Es wäre zwar nicht leicht vorzustellen, immerhin aber doch nicht undenkbar, daß sich bei anderer Motivierung der Hergang so hätte gestalten lassen, daß die jähe Unterbrechung des Zweikampfes und die Verbannung Bolingbrokes durch Richard die notwendige Frucht dieses Verhaltens hätte sein müssen — aber wer möchte, wie er nun einmal behandelt ist, eine solche Absichtlichkeit, einen so versteckten Plan dahinter suchen wollen? Wie die Sache im Stück liegt, bei der Unklarheit der Zuschauer über die Wahrheit oder Unwahrheit der aufgestellten Behauptungen, die Verstellung oder Überzeugungstreue der beiden Gegner, bei der völligen Unübersichtlichkeit einer überschlauen Intrigue Bolingbrokes, der vielmehr durch den jähen Abbruch der Zurüstungen zum Zweikampf ebenso verblüfft und überrumpelt wird wie Mowbray, ist das Verfahren des Königs nur eine Art undramatischer Willkür und nichts weniger als das notwendige Resultat eines dramatischen Prozesses. Der ganze Streit, der ganze Aufwand von Worten war um nichts da, oder höchstens doch nur, um uns zu zeigen, daß eine königliche Laune einen ganzen Akt eines Dramas illusorisch machen kann. Die Charakteristik Richards hätte aber um diesen (historischen) Zug der Launenhaftigkeit sicher mit einfacheren Mitteln bereichert werden können. Für ihn selbst ist die törichte Entscheidung des Streites (doppelt töricht, wenn man die alberne, bombastische Motivierung des Spruches betrachtet) zwar insofern bedeutsam, als er dadurch sein eigenes Verderben verblendet selbst heraufbeschwört — für Bolingbrokes Stellung im Drama ist es aber nicht günstig, daß er seinen ersten großen Erfolg beim Volke und damit seine Anwartschaft auf den Thron nicht seinem eigenen Tun, sondern einem dramatischen Intermezzo, einer unberechenbaren Schrulle des Königs, im Grunde also nur dem plumpen Zufall verdankt.

Ist man an dieser Klippe jedoch vorbei, liegt der Abschied Bolingbrokes von seinem Vater hinter uns, so entfaltet sich nun

sein Charakter klar und deutlich, die vollendete Schöpfung eines großen Menschenkenners. Wie wundervoll ist seine absichtsvolle Demütigung vor dem Volke. Er taucht in die Herzen der Menge, gewinnt einen armen Handwerksmann durch sein Lächeln und zieht vor einem Austernweib den Hut. Wie richtig sieht Richard, wenn er ihm den Glauben unterstellt, er wäre der „Untertanen nächste Hoffnung". Kaum hat er in Bretagne festen Fuß gefaßt, als er die neuerworbenen Beziehungen auch schon benutzt, um „wohlausgerüstet", „mit acht Seeschiffen und dreitausend Mann" nach England aufzubrechen — eine rasche Wiederkehr, deren sich der kurzsichtige Richard nicht versah! Und wie er nun landet, die neuen Bundesgenossen aufnimmt, immer bescheiden bleibt, anscheinend immer nachgibt, aber mit jedem Schritt mehr Land gewinnt — wie ganz erscheint er da geschaffen um zu siegen, der vollkommenste Diplomat, ein großer Realpolitiker, wie ihn Geschichte und Kunst nur selten aufweisen. Als er in See stach, konnte er von dem unverschämten Eingriff Richards in seine Erbansprüche noch keine Kunde haben — dem guten alten York aber weiß er die Sache so darzustellen, als läge ihm nur daran, sein Lehn an sich zu bringen. Diesen, der ratlos zwischen zwei Übeln steht und zu nützlichem Widerstande nicht die Mittel findet, gewinnt er natürlich leicht, und wie die Sachen stehen, bedarf es nicht erst Richards Gefangennahme und Abdankung für ihn, um sich als König zu betragen. Das ist er schon, als er den „Raupen des Staats" Bushy und Green den Text liest. Nicht erschlagen — wie ein bestellter Richter, der seines Amtes waltet, läßt er sie „hinrichten". Immer aber bewahrt er dem Throne seine „schuldigen" Rücksichten. Der Königin läßt er sich „freundlich empfehlen", und den König entthront er, indem er ein Knie beugt und bescheiden versichert, er wolle nur sein Erbe — und, wahrhaft tragisch, muß der unselige Richard ihm wieder in die Hände arbeiten und ihm ersparen, auszusprechen, was seine Gedanken und seine Taten so deutlich erstrebt haben. Wortkarg und gelassen steht er in dem wüsten Harder der Barone, besteigt er den Thron, hört er Richards pathetische Klagen. Anscheinend nur, um dem Narren seiner Legitimität zu willfahren, in Wirk-

lichkeit aber, um seiner inneren Ungeduld durch eine Wendung schneidendsten Hohnes Luft zu machen, nimmt er Richards schönrednerisches Verlangen nach einem Spiegel für bare Münze und gibt trocken den Befehl „Geh' irgendwer und hol' ein Spiegelglas". Nicht ohne Würde faßt er sich dem elenden Aumerle (bis auf einen gleich zu erwähnenden Punkt) und dem Bischof von Carlisle gegenüber, und nach Richards Tode, der ihn trotz seiner Klagen so gewiß erfreut, wie er ihn herbeigewünscht und in seiner versteckten und vieldeutigen Weise auch veranlaßt hat.

Jener Punkt aber ist das rasche Umschlagen seiner durch eigne Kraft und Kühnheit erlangten Herrscherwürde in die lächerliche Sicherheit und das Pathos des legitimen Königs — denn nichts andres ist der, psychologisch kaum erklärliche Ausbruch in der dritten Szene des fünften Aktes:

„O schwarze, kühne, mächtige Verschwörung!
Du treuer Vater eines falschen Sohns!
Du lautrer, unbefleckter Silberborn.
Aus welchem dieser Strom durch kot'ge Wege
Den Lauf genommen und sich selbst beschmutzt!
Dein überströmend Gutes wird zum Bösen,
Jedoch die Fülle deiner Güte tilgt
Des pflichtvergessnen Sohnes tödlich Mal."

Das sagt derselbe Mann, der so eben über den Fall eines Monarchen hinweg zur Herrschaft gelangt ist! Der überkluge, von Leidenschaft nie geblendete Usurpator Bolingbroke kann so reden, wie ein neugebackener Adeliger, der alle Vorrechte seines Standes hundertfach empfindet, als säßen sie ihm von Adam her im Blute? Wie sonderbar! Hat er schon vergessen, wie man Throne stürzt? Kennt er, der dem Pierre von Exton verstohlene Winke zur Wegschaffung Richards, seiner „lebend'gen Furcht" gibt, das Radikalmittel des Königsmordes nicht? Macht die Krone und der Purpur den klugen Mann so bald zum caesarischen Schwärmer? Und hat er im Ernst nie daran gedacht, daß es ihm ergehen könne, wie seinem Vorgänger; wußte er nicht, daß Richard Freunde hatte, die seinen Sturz zu rächen jede Gelegenheit ergreifen würden? Wie ungleich wahrer sind doch Wallensteins Worte:

„. . . . . Ich erwart' es, daß der Rache Stahl
Auch schon für meine Brust geschliffen ist.
Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sä't,
Erfreuliches zu ernten! Jede Untat
Trägt ihren eig'nen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen."

Ein Bolingbroke, sollte man meinen, müßte das Nahen dieses Racheengels fühlen, der denn auch in „Heinrich dem Vierten" um das Haupt des sicheren, verstellungskundigen, erfolggekrönten Mannes seine schwarzen Flügel schlägt.

Wie Bolingbrokes, so wird auch Richards Charakterzeichnung, im Kern ebenso genial wie jene, weniger zwar durch Widersprüche und Unklarheiten in seinem eigenen Handeln, als durch die Stellung, die der Dichter zu ihm einnimmt, zeitweise schwer verdunkelt. Es ist mehr geistreich als wahr, wenn man ihn zu einer Künstlernatur, die nicht für den Thron taugt, oder aber zu dem Typus eines Dilettanten stempeln möchte, dessen hervorstechendste Eigenschaft doch immer der Umstand bleiben würde, daß der Wille (auf künstlerischem oder irgend einem andren Gebiet) sich nicht zur Tat zu erziehen vermag. Dem Richard aber fehlt für ein jedes Vollbringen selbst der allervageste Wille. Sein Götze ist seine Legitimität. Diesem alles zu opfern, für ihn zu brandschatzen und zu stehlen, scheint dieser sonderbaren Spielart eines königlichen Crispinanden vollkommen erlaubt. Hat doch Gott „für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt, für seinen Richard einen Engel im Himmelssold". Es fehlt ihm nicht an Phantasie und Geist, hie und da zeigt er auch einen Anflug von Mut (den der geschichtliche Richard weit mehr als der Richard der Shakespeareschen Historie besessen) — aber nicht eine einzige seiner Fähigkeiten verwendet er ordentlich und nützlich. Er hat es „ja nicht nötig". Er ist Monarch von Gottes Gnaden und „der Himmel schützt das Recht", so denkt er, wenn es auch zum schreienden Unrecht wird. Er will genießen — und das tut er redlich. Mit seiner jungen Frau, die an ihm, dem schönen jungen König, mit schwärmerischer Neigung hängt, mit seinen Schmeichlern und Modegecken verprasst er das Mark des Landes; er verpachtet die Reichseinkünfte und läßt von den Großen durch

sein Schatzamt Kontributionen erheben, die das Defizit seiner leichtsinnigen Verwaltung decken müssen. Sein Königsdünkel macht ihn ebenso launenhaft wie frech und schamlos. Sein Besuch bei dem sterbenden Gaunt ist wohl das stärkste Stück, das sich die beschränkte Untertanendemut gefallen läßt. Die edlen Prinzen von Lancaster und York sind nicht ganz schuldlos an diesen Unbilden. Der gute schwache York hält seinem Neffen wohl einmal eine Predigt, aber er würde ebensowenig je gewagt haben, den Arm gegen ihn zu erheben, wie sein Bruder Gaunt, der der trauernden Schwägerin, Glosters Weibe, die ihn um Rache für den erschlagenen Gemahl anfleht, nichts zu entgegnen weiß als die oben bereits zitierten Worte:

„Die Sach' ist Gottes! Denn sein Stellvertreter,
Gesalbt vor seinem Antlitz, sein Gesandter
Hat diesen Tod verursacht."

Nun aber tritt das Unerhörteste ein. Der „Stellvertreter Gottes" verhöhnt diesen geduldigen Alten in seiner letzten Stunde. Würde der weichmütige König bei den prophetischen Worten des Sterbenden nicht in sich gehen müssen, wenn sein Hochmut und der Glaube an sein Recht ihm nur einen Funken sittlicher Empfindung gelassen hätten? Nichts davon. Einen mondsüchtigen Narren nennt er den greisen Warner, der im Leben so treu an ihm gehangen, ja er scheut sich nicht, ihn zu bedeuten, daß er ihn köpfen lassen würde, wenn er nicht seines Vaters Bruder wäre. Eine scheinbar sentimentale, aber im Grunde auch nur frivole Phrase hilft ihm über des Oheims Tod hinweg, und in demselben Hause, das den noch nicht erkalteten Leichnam des Greises birgt, während alle noch unter den wuchtigen Eindrücken der erschütternden Weissagung des nun Dahingeschiedenen stehen, wagt es der freche Weichling, allem Anstands- und Rechtsgefühl zum Trotz, Gaunts Vermögen zu konfiszieren und, im Hause des Todes, seiner Gemahlin im Abgehen „Sei lustig" zuzurufen. Diese eine Szene richtet ihn. Man behält für ihn wohl ein kühl ästhetisches und psychologisches Interesse, das fast zu einem pathologischen wird — aber auf herzliche, sittliche Anteilnahme kann dieser Gesell keinen Anspruch erheben. Auch versucht er nichts,

sie sich zu verschaffen. Recht schön apostrophiert er im dritten Akt die „teure Erde", der er selbst das Mark entsogen, recht effektvoll ruft er den Himmel zum Streite für die gute Sache auf; sein Schwanken zwischen Verzweiflung und Hoffnung ist recht interessant und von gewisser Wirkung, seiner theatralischen Haltung in der großen Szene mit Bolingbroke fehlt es nicht an Repräsentation und sogar an Würde, fast alles, was er tut, geschieht dichterisch „in Schönheit", und ab und an kommt es uns wie der Gedanke der Ophelia: „O welch' ein edler Geist ist hier zerstört" — aber er flattert vorüber, sittliche Anteilnahme ist dieser Richard, nochmals, nicht wert. Mit Genugtuung sieht man eine zwar kalte und herzlose, aber kluge und tatkräftige Politik das morsch gewordene Recht zertrümmern. Wir begrüßen den vierten Heinrich und wünschen „Herrn Richard von Bourdeaux" ein seliges Ende. Das allgemein menschliche Mitleid mit dem Gefallenen kommt dann auch zu seinem Recht. Aber es wird sich bescheiden zurückhalten und unser Urteil über ihn nicht trüben. Selbst einem Mörder, der zum Block geführt wird, versagen wir ja ein gewisses Mitgefühl nicht.

Was geschieht nun aber bei Shakespeare? Vischer hat recht, wenn er von der „romantischen Verklärung" spricht, mit der der Dichter den schwachen Helden gehoben. Das war eine ästhetische Adelung. Ganz offenbar aber versucht der Dichter mit dem fünften Akt der „süßen Rose" Richard auch unsre herzlichen und sittlichen Sympathien zuzuwenden. Eine volle melodische Klage ertönt über seinem Sturz. In breiter Ausführung erleben wir seinen tränenvollen Abschied von der Königin. Der alte York, des neuen Königs Oheim, muß in seinem Bericht über Bolingbrokes und Richards Einzug in London vor Weinen abbrechen, als er davon reden soll, wie rohe Menschen das verdiente Unglück des entthronten Herrschers verhöhnen. Und spricht nicht die wärmste Sympathie aus der verklärenden Schilderung der königlichen Gelassenheit, mit der der immer halb komödiantische Mann sein Geschick trägt:

„Staub warfen sie auf sein geweihtes Haupt,
Den er so milden Grams abschüttelte,

Sein Aug' im Kampf mit Tränen und mit Lächeln,
Den Zeichen seiner Trauer und Geduld,
Daß, hätte Gott zu großen Zwecken nicht
Das Volk verhärtet, schmelzen hätt' es müssen,
Und selbst die Barbarei sich sein erbarmen."

Der junge Adel waffnet sich für ihn; ein armer Stallknecht verschafft sich Zugang zu dem in Pomfret Gefangenen, um einmal noch „das Antlitz seines Herrn zu sehen". Nun ist Richard plötzlich der Mann, der über naive, schwärmende Gemüter eine fast zauberhafte Macht besitzt. Und zu allem gewinnt er im Kerker einen Schimmer von Einsicht in sein Unrecht, und endlich zeigt er sogar noch einen persönlichen Mut, der ihn im Tode mit einer Art Martyrkrone ziert, sodaß der Mörder Exton glaubt, ihn — sehr unrichtigerweise — als „an Mut so reich wie königlich an Blut" preisen zu müssen.

Diese Zwiespältigkeit des dichterischen Urteils über sein Geschöpf, diese „Parteilosigkeit" ist, weit entfernt ein Vorzug zu sein, vielmehr die größte Gefahr für die dramatische Wirkung. Für uns sind die dramatischen Personen keine in Spiritus gesetzten Präparate, Objekte einer kühlen Untersuchung, die nach allen Seiten gedreht und gewendet werden können. Die für den Psychologen vorhandene Möglichkeit, jede Existenz auf ihre Bedingungen zurückzuführen, und einer jeden, auch dem gemeinsten Lumpen, auch dem kältesten Verbrecher, gerecht zu werden, ist für den Leser oder Hörer eines Dramas, der aus dem Kreis des Lebens nur ein verschwindend kleines Segment sieht, nicht da. Sobald aus dem Bereich menschlicher Leidenschaften, sozialer Verhältnisse oder historischer Vorgänge ein Bild mit dem Rahmen umspannt wird, weicht der Gedanke der moralischen Gleichberechtigung aller Existenzen (den übrigens selbst im Leben schwerlich jemand durchzuführen willens sein wird) höheren künstlerischen Gesetzen der Ordnung und Schönheit, und wer diese Gesetze mißachtet, der wird, wie es beispielsweise Ibsen sehr oft ergangen ist, das Urteil über seine Geschöpfe nur verwirren und damit die Wirkung seiner Werke stören. Nicht jede Figur kann gleiches Licht bekommen — oder wir werden beunruhigt und verletzt. Und wie eine malerische, so verlangen wir im Drama auch eine

moralische Gruppierung. Nicht, als brauchte der Dichter außer seinem Helden alle übrigen Personen zu vernachlässigen. Nicht die Sorgfältigkeit der Ausführung, nicht das Interesse für seine Geschöpfe hat zu leiden — aber über das Fazit, das der Dichter aus dem dramatischen Exempel zieht, wollen wir nicht im Unklaren sein. Das dramatische Interesse mag sich spalten — Karl Moor beschäftigt uns ebenso sehr wie Franz, Maria Stuart wie Elisabeth — aber es wird sich stets empfindlich rächen, wenn das sittliche Urteil verwirrt wird. Nicht sowohl für eine bestimmte Person, als für die Sache hat sich der Poet zu entscheiden. Es fällt z. B. Schiller nicht ein, über den Mord des Darnley eine verschönernde Glorie zu breiten, aber in dem Kampf mit der Königin sind wir über unsere Parteistellung keinen Augenblick im Unklaren. Auch bei dem Untergange der Marie bleibt er ein gerechter Richter, der etwas Höheres als die weiblichen Regungen eines augenblicklichen Mitleids kennt. Und wenn man auch der Ansicht sein sollte, daß in dem langwährenden, allzu tränenvollen Abschied der Maria von den Ihrigen die Grenze schon überschritten und für die schöne Sünderin eine Teilnahme angerufen wäre, die nicht mehr lediglich dramatische Motive hätte, sittliche aber füglich nicht haben dürfte — was bedeutet diese Idealisierung der sterbenden Königin, die dereinst aus heißer Leidenschaftlichkeit gefehlt hat und in ihrem Recht bitter verletzt ist, gegen die Apotheose des genußsüchtigen Schwächlings, der sein Land verderbt und an seinem mit dem Tode ringenden Oheim seinen sittenlosen Witz geübt? Ein Richard verdient keine Nachsicht, keine Schonung, keine Verklärung. Daß er sie ihm doch zu retten versucht, ist eine sittliche Irrung und ein dramatischer Fehler Shakespeares, dessen dichterischer Größe dies Opfern der Konsequenz an eine augenblickliche melodramatische Stimmung und Theaterwirkung nicht würdig ist.

Trotz dieser Verdunkelung bleibt aber die Zeichnung Richards wie die Bolingbrokes in ihren Hauptzügen eine meisterliche Tat. Um dieser echt dramatischen Kontrastierung willen, die zugleich der historischen Erscheinung des Kampfes zwischen Macht und Recht einen im besten Sinne typischen Ausdruck verleiht, um der

Einfachheit des Planes und der Handlung willen würde allein schon „Richard der Zweite“ einen der hervorragendsten Plätze unter den Historien einnehmen, auch wenn er nicht eine Anzahl trefflicher Charakterköpfe neben den beiden Hauptpersonen und überdies eine Reihe nicht nur dramatischer, sondern zugleich höchst theatralischer Szenen aufwiese. Die starren Züge der Pflicht im Antlitz des alten Gaunt, dem erst der Tod die Zunge löst — wie deutlich heben sie sich von dem gutmütigen Biedermannsgesicht des kopflosen York ab. Beide sind königstreue Männer, jener aus mißverstandener Hochachtung vor dem Begriff „Legitimität“, dieser aus gutem Herzen und eigener Haltlosigkeit. Wie unfähig steht der schwache York den andrängenden revolutionären Ereignissen gegenüber! Wie prächtig ist seine Verwirrung in der zweiten Szene des zweiten Aktes geschildert! Wie unpolitisch gemütlich löst der schwache Alte das Wirrsal seiner Pflichten bei Bolingbrokes Ankunft! Und wie fein kennzeichnet es Richards Art zu regieren, daß er bei seiner Abreise nach Irland diesen Mann, den ungeeignetsten von allen, zum Regenten in England bestellt. Leider beginnt aber auch dies so diskret behandelte, so fein zwischen Ernst und Komik abgewogene Charakterbild im fünften Akt sich plötzlich zu verzerren. Man konnte es sich zwar von einem York ganz gut versehen, daß er von Richard zu Heinrich, der überdies sein Neffe ist, übergeht, und man glaubt ihm gern, daß er dem neuen Herrscher so treu sein wird wie dem alten — aber sein Benehmen bei der Entdeckung von Aumerles, seines Sohnes, Teilnahme an der Verschwörung gegen Heinrichs Leben geht über alles Verständliche weit hinaus. Man könnte es wohl noch fassen, daß er dem König den eigenen Sohn verrät — aber auf dessen Tode zu bestehen, nachdem Bolingbroke ihn schon halb begnadigt („Die Fülle deiner Güte tilgt des pflichtvergess'nen Sohnes tötlich Mal“), das übersteigt sogar den antiken Heroismus, den übrigens auch niemand hinter dem Betragen des schwachen Graukopfs suchen wird. Ist es aber kein Heroismus (an den zu glauben man leider durch einige Stellen wieder verführt wird), was ist es dann? Maßlose Besorgnis um das eigene Leben, die wider alle Natur das eigene Fleisch und

Blut dem Mordbeil preisgibt, um sich selbst zu retten? Mich deucht, hier stände man vor den Grenzen des dramatischen Stoffgebietes, hier wäre etwas so bodenlos Niedriges, daß sich jede dichterische Fiber dagegen sträuben müßte. Ist es aber auch dies nicht (und man schöpft aus den vier ersten Akten keinen Grund zu einer so trostlosen Betrachtung), so bleibt nur noch eins: ein Festrennen in die Legitimitätsidee, das nicht nur einem Bürger unserer Zeit zu verstehen schwer wird, das überall und zu allen Zeiten bei jedem Kulturvolk die Grenzen des Faßbaren übersteigen müßte. Yorks Worte an seine Herzogin:

„Jetzt sind wir Bolingbroke zur Treu vereidet,
Und er hinfort mit Ehr' und Reich bekleidet"

scheinen die Schlüssel für sein Verhalten sein zu sollen. Eine Loyalität also, die fast schon Verrücktheit ist, bewöge ihn demnach zu seiner kaum noch menschlich zu nennenden Handlungsweise, ein bloß politisches, ganz mechanisches Motiv, mit dem jeder natürliche Trieb in Widerspruch steht: denn York ist von Natur ein ungemein milder und weichherziger Mann, er liebt den Sohn, der sich gegen Heinrich Bolingbroke verschworen, und mehr noch: er liebt den König, um dessentwillen dieser Sohn den Anschlag auf das Leben des neugebackenen Monarchen gemacht, denn noch eben hat er Richards Los in den rührendsten Worten mit Tränen in den Augen beklagt. Und dennoch diese Denunziantenwut, dies Bestehen auf des Sohnes Tod wider die Gnadenregung des Königs, wider das Schreien seines Weibes, das Flehen seines Sohnes und sein eigenes Herz? Es ist unmöglich oder — Wahnsinn. Denn daß die ganze Szene (V, 2) komisch sein soll, wie Vischer meint, vermag ich durchaus nicht zu verstehen. Auch wären ihre psychologischen Unbegreiflichkeiten damit noch lange nicht aus der Welt geschafft.

Leider sind die beiden diesen Punkt behandelnden Szenen auch noch um anderer Bedenken willen zu beklagen. Der feige Aumerle-Rutland, der, sobald er sich entdeckt sieht, sofort auch nach einer Shakespeare geläufigen Praxis „bereut" und unritterlich um Gnade winselt, ist das unverhältnismäßige Aufgebot dieser breiten Episode wahrhaftig nicht wert, und die Szenen

wären lediglich widerwärtig, wenn sie uns nicht mit der energischen Gemahlin Yorks bekannt machten, und wenn nicht ein bewegter dramatischer Fluß uns über ihre Härten leichter hinwegführte. Daß die Aumerle und Genossen im politischen Leben möglich sind, ist wohl leider zu bejahen. Wer aber möchte in der bloßen Vorführung solcher Kreaturen, die weder motiviert, noch einer besonderen historischen Gerechtigkeit in die Arme geliefert werden, einen Vorzug der „Historie" vor dem frei erfundenen Drama erblicken? Ja, würde dies überhaupt das Recht haben, sich mit solchem Gelichter zu befassen, ohne es zugleich zu brandmarken und als ehrlos aus der menschlichen Gesellschaft zu verweisen?

Es ist schade um den fünften Akt, daß er das großartige Zusammenwirken der drei voraufgegangenen wieder abschwächt! Denn kaum ist die Aumerle-Episode erledigt, so tritt ohne weitere Vorbemerkung Herr Pierre von Exton auf, der seinen kurzweg und trocken kundgegebenen Entschluß, den gefangenen König zu ermorden, in der fünften Szene ausführt, um — die Tat sofort zu „bereuen" und dann doch mit einem gewissen Pomp die Leiche nach Windsorschloß zu bringen. Dies alles ist nur aufs dürftigste skizziert. Jede Motivierung, jeder Übergang fehlt. Die Reue, ein dramatisch keineswegs besonders brauchbares Motiv, weil sie den notwendigen Zusammenhang von Vorsatz, Tat und Verantwortung aufhebt, folgt einer Untat durchaus nicht mit so zwingender Gewalt, daß sie ohne weitere Begründung entgegengenommen werden könnte. Es gibt genug Verbrecher — nun gar politische! — die gleich nach der Begehung eines Mordes oder irgend eines andren Verbrechens nicht daran denken, es ungeschehen zu wünschen und zu bereuen. Die Reue muß ebenso gut dramatisch motiviert werden wie jeder andre Affekt. Wo bleibt aber die Motivierung, wenn man einen Mann, den man bislang noch garnicht kennt, der mit den nüchternsten Worten seinen Mordentschluß offenbart, sofort nach der Tat wehklagen hört, „die Tat stehe in der Hölle angeschrieben"? Denn so führt sich dieser Exton ein:

„Hast du beachtet, was der König sagte:
Hab' ich denn keinen Freund, der mich erlöst

Von der lebend'gen Furcht? War es nicht so?
. . . . . .
Hab' ich denn keinen Freund? Er sagt' es zweimal,
Er wiederholt' es gleich. Tat er es nicht?
. . . . . .
Und wie er's sprach, sah er mich forschend an,
Als wollt' er sagen: wärst du doch der Mann,
Der diese Angst von meinem Herzen schiede!
Der König ist's in Pomfret, den er meint.
Komm mit; ich bin sein Freund und töt' ihm seinen Feind."
. . . . . (V, 4.)

Und in der sechsten Szene desselben Akts sagt er nach Richards Ermordung:

„An Mut so reich wie königlich an Blut!
Beides vergoß ich — wär' die Tat nur gut!
Jetzt sagt der Teufel, der mich angetrieben,
Die Tat steh' in der Hölle angeschrieben.
Den toten König will ich zum lebend'gen tragen;
Begrabt die andern hier, die er erschlagen."

Das ist (bis auf fünf belanglose Zeilen in der Schlußszene) des Exton ganze Rolle. Und das sind einfach Widersprüche, über die man doch nicht wortlos hinweggehen sollte, wie selbst ein so tiefgründiger Mann wie Vischer es in seinen Shakespeare-Vorträgen (IV. Band) tut.

Wohl kann auch für den kältesten Verbrecher der Augenblick kommen, wo ihn die Tat, die „ihm mutvoll und kühn entgegenblickte", ehe sie geschehen, „mit erbleichenden Wangen anblickt", sobald sie getan ist. Aber auch für einen fa presto in der Reue wird sich das freudige Gefühl über das Gelingen des Verbrechens mit dem erwachenden Gewissen erst zu einer schaurigen Mischung vereinigen, ehe die Reue den Sieg davonträgt. So unvermittelt aber wie in diesem Exton (der übrigens im Tyrrel, den Mördern der jungen Prinzen in Richard dem Dritten, dem einen der Mörder des Clarence, dem Leontes u. a. Genossen hat) wird sie sich weder psychologisch noch dramatisch rechtfertigen lassen. Auch der Unterschied, den Bolingbroke zwischen dem „Bedürfen" des Giftes und der „Liebe" zum Gifte macht, ist Shakespeare geläufig. Es ist begreiflich, daß die Genossen einer

Untat sich hassen, daß der Anstifter den Täter desavouiert, aber es ist nicht das einzig mögliche und diesen Kreis des sittlichen (oder unsittlichen) Lebens beherrschende Gefühl. Es gibt eine Ehre der Beutelschneider, fest zusammenzuhalten und keinen Gefährten zu verraten. Selbst für den Schlechtesten erweckt eine solche Betätigung des Korpsgeistes, der besonders in England, schon in den Schulen, stark entwickelt ist, noch Sympathie. Arge Verbrecher wie die Highwaymen wurden Helden durch sie. Auch einem König würde sie wohl anstehen!

Damit wären denn aber auch die Ausstellungen am Ende, und es bliebe nur übrig, wiederholt die hohe dramatische und theatralische Bedeutsamkeit der drei mittleren Akte hervorzuheben. Vom allerersten Range sind die Szenen vor Flintburg und die Parlamentsszenen von Richards Erscheinen an, von denen die erste aus begreiflichen Gründen auf der Bühne noch kräftiger wirkt als sie gedacht ist. Denn offenbar hat Shakespeare nicht beabsichtigt, Bolingbroke zum Ohrenzeugen von Richards Worten zu machen; jener hält sich absichtlich weit entfernt und läßt die Verhandlungen durch einen Dritten, Northumberland, führen. Auf der Bühne aber, deren geschlossener Raum die Täuschung, Bolingbroke höre nicht, was Richard laut, von der Plattform herabspricht, unmöglich macht, gewinnt es den Anschein, als wolle Bolingbroke nicht hören; scheinbar unbefangen steht er zur Seite und ignoriert mit souveränem Hohn die Anwesenheit und das Pathos des gekrönten Gegners, von dem ihm dennoch nichts entgeht. Um so schärfer wird dann die Ironie seiner Kniebeugung und der Versicherung seiner Vasallentreue.

Die Szene im Westminster-Hall ist tief erschütternd. So unwert Richards Persönlichkeit auch ist — die Tatsache des Sturzes der Mächtigen, ihre Vernichtung vor den Augen ihrer einstigen Untertanen und Schmeichler ist an und für sich schon ergreifend genug. Herrliche Einzelheiten gehen wieder, wie immer bei Shakespeare, durch das ganze Stück: Gaunts Sterben, der Abschied der königlichen Gatten, der Monolog im Kerker mit dem tiefbedeutenden Hinweis auf das Maß in der Musik, das Maß, das der arme Gefangene im Konzert des Staats und seines

Lebens nie zu finden und zu üben wußte. Die Sprache offenbart neben einigen verschrobenen und häßlichen Bildern, neben üppiger Schönrednerei und Witzelei wieder die lichtesten Eingebungen des Genius. Wir haben bessere Dramen und Bühnenstücke, auch Shakespeare hat Vollkommeneres, selbst nach der technischen Seite geleistet. Aber wie fast ein jedes seiner Werke wächst auch „Richard der Zweite" über die Dramen seiner Zeitgenossen riesengroß hinaus, und unter den Historien nimmt es einen der ersten Plätze ein.

König Heinrich der Vierte.

Die politische und dramatische Aktion ist in „Heinrich dem Vierten“ gleich Null, das Ganze mehr epischer als dramatischer Natur und gewissermaßen nur ein grandioses Vorspiel zu „Heinrich dem Fünften“, dessen geniale Persönlichkeit in den beiden Teilen, die nach seinem Vater benannt sind, auf das vollkommenste exponiert wird. Diese Anschauung rechtfertigt sich, wie ich glaube, beim ersten Blick. Die Kämpfe mit den Rebellen sind das einzige Thema der politischen Handlung, interessant nur durch die Charaktere, die ihre Führer sind und unter denen besonders einer zu Shakespeares bedeutendsten Schöpfungen gehört (Percy). Ein bloß aus den Charakteren entwickelter dramatischer Prozeß fehlt oder kommt doch über einige, an sich außerordentlich ergreifende, Ansätze nicht hinaus. Heinrich Bolingbroke ist im Beginn des ersten Teiles eine fertige Persönlichkeit. Die Mittagshöhe des Lebens hat er hinter sich, sein Ziel, den Thron, hat er erreicht. Das Verhältnis zu seinem Sohne ist keiner eigentlichen Entwicklung fähig. Er versteht sein Kind eben nicht, und Heinrich vermag, trotz aller kindlichen Ergebenheit, nicht, sich dem mißtrauischen Manne herzlich zu nähern und sich dauernd in seiner Achtung zu befestigen. Schon in Richard dem Zweiten hören wir Bolingbrokes Sorge über den mißratenen Erben seiner Krone. Gleich die erste Szene „Heinrichs des Vierten“ bringt sie uns leidenschaftlich aufs neue nahe. Ein schönes, bedeutendes Gespräch zwischen

Vater und Sohn in der zweiten Szene des dritten Aktes scheint sie für immer beseitigen zu sollen, auf des Prinzen verheißungsvolle Worte erwidert der König bewegt „Dies tötet hunderttausend Hochverräter! Jetzt sei Befehl und alles dir vertraut" — aber schon im fünften Akte, nach der Lebensrettung des Königs, spürt man aus seinen Worten, daß er, in seinem Glauben wieder wankend geworden, einer neuen Bestätigung der Gesinnung seines Sohnes bedurfte. („Du lösest die verlorene Achtung ein und zeigest, daß mein Leben dir was gilt, durch diese Rettung, die du mir gebracht.") Die vierte Szene des vierten Aktes im zweiten Teil bringt schon wieder einen Rückfall („Der fettste Boden trägt am meisten Unkraut"), der von Gewissensskrupeln gepeinigte Mann sieht noch kurz vor seinem Ende ein grauenhaftes Bild des Verderbens, das über England durch den Sohn, der sich des totgeglaubten Vaters Krone aufs Haupt drückte, hereinbrechen werde — um aufs neue durch des Prinzen Worte beruhigt zu werden und in diesem Trostgefühl zu sterben. Es ist also nur ein Mißverständnis zwischen den beiden, Vater und Sohn, zu entfernen — eine dramatische Entwicklung liegt in diesen wiederholten Aufklärungen jedoch nicht. Hat man es somit leicht, mit der genialen Schöpfung als *Drama* ins Reine zu kommen, so kann man sich dafür desto ungestörter dem Genuß der seltenen *Dichtung* hingeben, die in dramatischer Form die Persönlichkeit ihres Helden bis in das feinste Geäder verfolgt und entfaltet und von tragischen und komischen Charakteren eine glänzende Reihe individuellster Erscheinungen mit leichtem Zauberschlage aus dem für Shakespeare immer willigen Boden ruft.

Von der Haupt- und Staatsaktion, die das Stück an „Richard den Zweiten" schließt, deren Staatsratsreden und Schwertgerassel aber nicht entfernt die Wahrheit und Schönheit der Episoden der niedrigen Welt tragen, in denen der künftige Heinrich der Fünfte, fern von allem (auch jedem dramatischen) Zwang sich auszatmet und heranreift — von dieser zuerst. Es konnte nicht ausbleiben, daß Bolingbrokes diplomatischer Gewaltstreich ihm, nach seiner Thronbesteigung, diejenigen zu Feinden machen würde, die an sein Gelingen ihre eigenen besten Kräfte

gesetzt. Der Adel, der dem Rebellen zum Siege gegen den schwachen Richard verholfen, mußte schwierig werden, sobald der „neugebackene" König zeigte, daß er seiner nicht mehr bedürfe und nicht willens sei, ihm irgend welche Konzessionen zu machen. Die Familie der Percy, unter ihnen der alte Graf von Northumberland, der bei der Abdankung Richards eine nicht gerade delikate Rolle gespielt, pocht nachdrücklich auf ihre Verdienste um Heinrichs Thronbesteigung. Eine kecke und ihrem kräftigen Übermut begreifliche Antwort, die der junge Heißsporn einem Höfling gegeben, der die von Percy bei Holmedon in einem Siege über Archibald Douglas kriegsgefangenen Schotten für den König herausverlangt, wird zur Waffe gegen diesen. Schon ist der Punkt so gut wie erledigt, da wird ein andrer kritisch. Die Percys verlangen die Auslösung ihres Verwandten Mortimer, der durch das Kriegsglück (oder, wie der König glaubt, mit eigenem Willen) im Kampfe für Bolingbroke in die Gefangenschaft des Owen Glendower geraten ist. Der reizbare König, der in den Szenen des ersten Aktes die ehemaligen Freunde und Helfershelfer recht mit Fleiß verletzt, verweigert die Auslösung, nennt Mortimer einen Rebellen und beschleunigt so den Ausbruch einer Verschwörung, die er kommen sah und die er beinahe gewünscht und gewollt hat. Der gallige Worcester charakterisiert die Stimmung sehr richtig:

„. . . Halten wir uns noch so tadellos,
Der König glaubt sich stets in unsrer Schuld
Und glaubt, daß wir uns unbefriedigt glauben,
Bis er die Zeit ersieht, uns heim zu zahlen."

In jagender Eile rückt denn auch die Empörung vor. Die Percys verbinden sich mit Glendower, Douglas und dem Erzbischof von York. Rasch und leichtsinnig wird der Kriegsplan entworfen, leichtsinniger wird er ausgeführt, trotzdem Northumberland sich krank meldet und der Sache damit zugleich sein Heer entzieht („Durch Stellvertretung", heißt es, „könn' er seine Freunde so rasch nicht sammeln") und trotzdem Glendower erklärt, „er könn' in vierzehn Tagen nicht marschieren". Friedensunterhandlungen führen zu keinem Ziel, bei Shrewsbury kommt

es zum Kampf, Percy fällt, Douglas wird flüchtig, die Rebellen sind geschlagen. Nun aber tritt der Erzbischof mit seinem noch kampffrischen Heer in Aktion. Aber das Glück der Empörer zeigt sein altes Gesicht. Wiederum bleiben ersehnte Hilfstruppen aus: der großwortige Northumberland, den weder Leben noch Tod seines Sohnes zu einer entscheidenden Tat treiben kann und der feige wie den Ruhm des Lebenden nun auch die Ehre des Toten preisgibt, zieht sich zurück; der schändlichste Wortbruch, ärger als der der Caudinischen Pässe, überantwortet das aufrührerische Heer und seine Führer dem Verderben. Bald wird auch die letzte Sorge des Königs zerstreut:

„Lord Bardolph und der Graf Northumberland
Mit großer Macht von Englischen und Schotten
Sind von dem Sherif Yorkshires übermannt."

Heinrich der Vierte aber überlebt den Sieg nicht lange. Des Kronprinzen Regierungsantritt, seine ersten weisen Herrschertaten und ein glorreicher Ausblick in die Zukunft schließen das Stück.

Das ist stofflich sehr wenig interessant, aber die meisterliche Ausführung der Charaktere, die in diesem öden Kriegsspektakel die Hauptrollen spielen, nimmt uns unwiderstehlich gefangen. In scharfen Umrissen heben sich die hellen Konturen dieser Köpfe von dem dunklen, bewegten Hintergrund ab. Auf der einen Seite der König, der Prinz von Lancaster, Sir Walter Blunt, auf der andern Northumberland und sein Sohn, Worcester, Glendower und Douglas. Im zweiten Plan, teils nur skizziert, teils ohne alle Färbung, stehen dort Westmoreland und Warwick, hier der Erzbischof, Mortimer, Vernon, Hastings, Mowbray. Der König ist alt geworden, „erschüttert, von Sorge bleich". Schwerer, als man es von dem kalten Hereford in „Richard dem Zweiten" erwarten sollte, leidet er unter dem Drucke der Erinnerung; nicht nur Richards Tod, auch seine eigene Erhebung, also sein größtes Verdienst um England schafft ihm (seltsam genug) geheime Qualen, und strenger als es ein Freund des toten Königs, als es der konservativste Legitimist nur tun könnte, geht er mit sich selbst ins Gericht. Er ist weder tatkräftig noch besonnen mehr.

Seine Launen, seine Gefühle meistern ihn, er schläft nicht, er ist ein sterbender Mann. Mehr durch den Kontrast mit seinem Sohne, der in allen Teilen sein Gegenspiel ist, und durch die Beziehungen zu Richard, der nach seinem Tode ganz unverdienterweise zum Märtyrer erhoben wird, als um seiner selbst willen bedeutend, hält er die Handlung nur noch durch seinen Namen und seine Regierung zusammen. Aber ein der Diplomatie seiner Mannesjahre nicht unwürdiges Abbild hinterläßt er in einem hoffnungsvollen Sprößling, dem Prinzen Johann. Fast ganz der Vater, ebenso klug und rücksichtslos, in erschreckendem Grade der Verstellung fähig, ehrgeizig und ritterlich (alles trotz seiner großen Jugend) — nur noch kälter, trockener, unliebenswürdiger als Bolingbroke, ein Mensch, der (im buchstäblichsten und bittersten Sinne) keinen Spaß versteht. Der „dicke Mann", wie er Falstaff rein sachlich und humorlos nennt, weiß sehr wohl, daß er ihn nicht liebt. Wen liebt denn dieser Knabe überhaupt? Es sieht nicht darnach aus, als würde er den gemeinen Streich, mit dem er die Aufständischen, die ehrlich genug sind, ihm nicht zu mißtrauen, in seine Gewalt gebracht, einst bereuen — eine Tat, die zu schändlich ist, als daß sie so nebenher, ohne eine gründlichere Erklärung dieses Charakters und ohne Parteinahme des Dichters ertragen werden könnte, und die eben deswegen, weil Shakespeare es an beiden fehlen läßt und dadurch den Schein erweckt, als trete er *für* den heimtückischen Jüngling und seine Schurkerei ein, zu dem sittlich und künstlerisch Martervollsten gehört, was man auf dem Theater sehen kann. Auch Vischer steht der Szene ratlos gegenüber und meint, Shakespeare hätte einem von den Rebellen in den Mund legen sollen, daß Johanns Perfidie „trotz dem, was der Prinz entgegnet, nicht recht ist". Gewiß. Aber nicht mehr? Atmet man nicht erlöst auf, wenn die Freude des Siegs dem Prinzen das erste freundliche Lächeln entlockt:

„Falstaff, lebt wohl; ich werd' in meinem Amt
Gut von euch reden, mehr als ihr verdient."?

Des Königs übrige Söhne (immer natürlich den Prinzen Heinrich ausgenommen, der außerhalb des Treibens der Koterien steht) sind ohne hervorstechende Züge. Sie treten nur in einer

einzigen Szene und auch in dieser unbedeutend auf. Das wäre nicht zu bedauern, wenn es uns nicht reizte, von dem jungen Clarence, der, wie wir beiläufig hören, des Kronprinzen Zuneigung gewonnen hat, etwas Näheres zu erfahren.

„Er liebt dich, aber du versäumst ihn, Thomas.
Du hast den besten Platz in seinem Herzen
Vor allen deinen Brüdern: heg' ihn, Kind!"
(2. Teil. IV, 4.)

Wie schade, daß aus diesen zarten Keimen nichts entwickelt ist! Wir sehen den Prinzen immer nur in tief unter ihm stehender Gesellschaft; wie bedeutsam wäre es, ihn auch da zu beobachten, wo er liebt und achtet!

Reicher und bunter als die königliche Partei, von der uns nur der ehrliche wackre Blunt noch erfreut, ist die Gruppe der Rebellen ausgestattet. Der Wortheld Northumberland, von dem man nicht recht weiß, ob er krank ist oder nicht (die Fama nennt ihn crafty-sick, schlaukrank) und dem man das prachtvolle Pathos der Eingangsszene des zweiten Teils kaum gönnt; der intriguante Worcester; der alberne, aufgeblasene Narr, der „Zauberer" Glendower, der die Erzählung von den Wundern, die sich bei seiner Geburt begeben haben sollen, wie einen eingelernten Vers zum besten gibt — das Steckenpferd, auf dem seine Eitelkeit herumreitet:

„Bei Glendowers Geburt
War ja des Himmels Stirn voll Feuerzeichen,
Brennender Fackeln, und bei meiner Ankunft
Bebte der Bau und mächt'ge Grund der Erde
Wie eine Memme."

Selbstgefällig wiederholt er, da Percy ihn unterbricht,

„Die Erde bebt', als ich geboren ward,"

noch einmal:

„Die Himmel loderten, die Erde wankte,"

und als Percy die Geduld verliert und den Hanswurst mit einer gesunden kräftigen Erklärung seiner Wunder ganz aus dem Konzept bringt, beginnt er seinen Sermon aufs neue wie vorhin:

„Als ich geboren ward,
Da war des Himmels Stirn voll Feuerzeichen."

Da ist der Schotte Douglas ein anderer Mann; ein wenig Renommist, aber doch ein tapferer Degen, ehrgeizig genug, um es mit der „ganzen Garderobe" des Königs aufzunehmen und ihm Shrewsbury den Sieg bei Holmedon entgelten zu lassen; der Kronprinz achtet ihn und bittet den König, ihn, als er gefangen in des Prinzen Zelt eingebracht ist, freizulassen:

„Sein Mut, den er erprobt an unsren Helmen,
Hat uns gelehrt, so hohe Taten selbst
Im Busen unsrer Widersacher ehren" —

ein schönes Wort, das deutlich beweist, daß der Spott, den der Dichter an andrer Stelle über den Schotten ergossen (I. Teil, II, 4), nur ein harmloser Wasserstrahl war:

Falstaff. . . Der famose Schotte aller Schotten, Douglas, der zu Pferde einen perpendikulären Berg hinanläuft —

Prinz Heinrich. Der im vollen Galopp mit der Pistole einen Sperling im Fluge schießt.

Falstaff. Ihr habt es getroffen.

Heinrich. Aber er niemals den Sperling.

Im Grunde ist aber auch Douglas wie alle übrigen Führer der Empörer nur Folie für den Heißsporn, den Shakespeare in eine goldene Rüstung gekleidet, leuchtend und klingend, mit wallendem Federbusch, den er mit einer Sorgfalt und Liebe entworfen und ausgeführt, die seinem Heinrich Monmouth die Sympathien wahrstaftig streitig machen könnte, und der doch für den scharf prüfenden Blick nur dazu dient, das Ehrenkleid des königlichen Jünglings noch heller schimmern zu lassen und der tiefinnern, lautern Bescheidenheit des Kernmenschen, der nur mit Taten, nie mit Worten bezahlt, sterbend den Sieg zuzugestehen.

Percy ist das ritterliche Ideal für die Augen aller Welt, der glänzendste Paladin der Ehre. So dachte sich die heranwachsende Jugend das Heldentum; ihm gleich zu sein, selbst in seinen Fehlern, war der Ehrgeiz der Jünglinge.

„Er war der Spiegel,
Vor welchem sich die edle Jugend schmückte;
Der galt für lahm, wer seinen Gang nicht annahm,
Und ungestüm zu reden, sein Gebrechen,
Ward der Accent des kriegerischen Muts,

Denn die, so leis' und langsam sprechen konnten,
Vertauschten ihren Vorzug mit dem Fehl,
Um ihm zu gleichen. So in Sprach', in Gang,
In Lebensweis', in Neigungen der Lust,
In Waffenregeln, Launen des Geblüts,
War er das Ziel und Spiegel, Buch und Vorschrift,
Die andre formte."

(2. Teil, II, 3.)

So wünschten sich die Väter ihre Söhne. „Ja, du betrübst mich", sagt König Heinrich zum Grafen von Westmoreland,

„Durch Neid, daß Lord Northumberland der Vater
Solch eines hochbegabten Sohnes ist,
Ein Sohn, der stets der Ehre Thema ist,
In einem Wald der allerschlankste Stamm,
Des holden Glücks Liebling und Stolz zugleich,
. . . . . O ließe sich's erweisen,
Daß nächtlich spukend eine Fee die Kinder
Hätt' ausgetauscht in ihren Wiegenbetten,
Meins Percy nennend, seins Plantagenet:
Dann hätt' ich seinen Heinrich, er den meinen."

Er war die Sehnsucht der Mädchen, die heimliche Neigung der Frauen, „der Herrliche, dies Wunder eines Mannes", wie ihn seine junge Gattin schwärmend nennt. Ein minder großer Dichter hätte uns vielleicht an dieser Tatsache genügen lassen, ohne sie zu erklären, oder aber er hätte den ritterlichen Ohnegleichen als ein Muster der Vollkommenheit geschildert, von dem nur in Superlativen zu reden wäre. Shakespeare hat diese wohlfeilen Auskünfte verschmäht. Er motiviert und individualisiert ihn in einer sogar für *ihn* seltenen Vollständigkeit. Percy möchte alles besitzen, den Adel und die Kraft seiner Persönlichkeit, die unauslöschliche Ehrbegier, einen unbezwinglichen Tatendrang; er möchte auf zahllose Erfolge niederblicken — das alles würde ihn in der öffentlichen Schätzung nicht zu Ehren bringen, wenn er zugleich kaltes Blut und überlegenen Verstand genug hätte, um seine Gaben nützlich oder gar zum eigenen Vorteil zu verwenden. Daß ihm *dies* fehlt, das erklärt die Einmütigkeit aller Herzen, wenn es gilt, Gutes von ihm zu sagen. Ein Percy hat keinen Feind. Hätte man seinen Verstand fürchten müssen, man würde

kein gutes Haar an ihm gelassen haben. Nichts ist dem Menschen unerwünschter, als der Reichtum solcher Güter, mit Bewußtsein getragen. Die Masse erkennt nur den an, der sich selbst nicht erkennt. Der Scharfblick des praktischen Genies ist ihr unerträglich, und der fehlt dem Heißsporn — er hat nicht einmal den Ordnungssinn und die Selbsterkenntnis eines guten Talents. Der Mittelmäßigkeit aber gefällt es, die unbeholfene Größe bevormunden zu können, sie liebt gern, wo ihre Interessen nicht bedroht sind; und so macht es Percys Naturell erklärlich, daß ihn nicht nur diejenigen bewundern, die von der Pracht seiner Erscheinung und dem Feuer seines Bluts geblendet sind, sondern daß ihm auch die Philister und die Klugen gut sind, die in dieser eigenartigen, halb kindlichen, halb heroischen Persönlichkeit, den geborenen Sieger über die Herzen und den Mann der Menge erkennen. Das Herz seines Lebens ist die Ehre, und das Originelle an ihm ist, daß diese Ehre recht eigentlich jede kleinste Fiber seines Wesens speist und tränkt. Sie ist ihm kein Schild, der abgelegt werden, an den der Träger zu Zeiten wohl gar nicht denken kann, sie ist mit ihm eins und verwachsen, ihm immer gegenwärtig und fühlbar, immer bereit, in ihm überzuwallen und ihn zu Unbesonnenheiten zu verleiten. In diesem unbewußten unaufhaltsamen Drange, der wie eine Naturkraft flutet und ebbt, steckt etwas Genialisches, zum mindesten der Stoff zum Genie, das auch vollbringen muß, was ihm gesetzt ist, und, ohne sich selbst die Richtung zu wählen, aufs Ziel lossteuert.

Wie kocht und braust es in ihm, wenn der König die Auslösung des Mortimer verweigert, wie vermag er sich so gar nicht in seinen Zornausbrüchen zu erschöpfen, wie wirft er alles polternd durcheinander, und wie spöttisch und überlegen behandeln ihn in derselben Szene Vater und Oheim.

„Ja seht, mir ist's wie Rutenstreich' und Peitschen,
Ameisenstich und Nesseln, wenn ich höre
Von diesem schuftigen Staatsmann Bolingbroke.
Zu Richards Zeit — wie nennt ihr doch den Ort? —
Der Teufel hol's! — er liegt in Gloucestershire —
Der tolle Herzog hauste dort, sein Oheim,

Sein Oheim York — wo ich zuerst mein Knie
Vor diesem Könige des Lächelns bog.
Vor diesem Bolingbroke —
Gottes Tod! —
Als ihr und er von Ravenspurg zurückkamt!

Northumberland.

Schloß Berkley.

Heißsporn.

Richtig, ja!
Ei, welche Zuckermasse art'ger Reden
Bot mir der wedelnde Windhund damals an:
„Wenn sein unmündig Glück zu Jahren käme"
Und: „werter Heinrich Percy", und „mein Teurer" —
Zum Teufel solch' Beteuern! Gott verzeih' mir!
Oheim, sagt euren Spruch; denn ich bin fertig.

Worcester.

Nein, wenn ihr's noch nicht seid, nur frisch drauf los!
Wir können warten!

Heißsporn.

Wirklich, ich bin fertig."

Wie sehnsüchtig verlangt er nach der Schlacht, wie leidenschaftlich klingt sein Seufzer „O Espérance", wie wunden Herzens scheidet er vom Leben, da ihm die Ehre, sein Palladium, genommen ist! — Aber dieser eine große Zug, der sein Dasein beherrscht, genügt nicht, ihn wirklich bedeutend zu machen. Das wahrhafte Genie sieht hell, es findet die richtigen Mittel zum Ziel; es verwechselte die Werte im Leben nicht, es ist trotz des Übergewichts einzelner Kräfte nicht schlechthin einseitig. Percy aber täuscht sich über den Wert der Verhältnisse, mit denen er zu rechnen hat, immer und gründlich. Ihm kommt wohl ein flüchtiger Zweifel an dem Erfolg des Feldzugs, als sein Vater sich zurückzieht — gleich aber ist er auch verschwunden; des Kronprinzen Lob in Vernons Munde stachelt den Kriegsgott in ihm leidenschaftlich auf, und in tollkühner Verwegenheit ruft er aus:

„Mein Vater und Glendower sind fern — gleichviel!
Wir selbst sind Manns genug für's hohe Spiel.
Kommt, mustern wir! Die Welt geht nächstens unter:
Wenn alles sterben muß, da stirbt sich's munter."

Ebenso unbesonnen beharrt er in der dritten Szene des vierten Aktes auf seinem Wunsch, den Feind in der Nacht anzugreifen. Das Ende des kecken Unternehmens ließ sich leicht genug absehen; alle zaudern, alle warnen, nur Percy und sein Anbeter, der gleichgeartete Douglas, sehen es nicht. Reißt dieser Überschwang der Kampflust die Gemüter trotzdem zur Bewunderung hin, so muß der ritterliche Jüngling ihnen vollends lieb werden, wenn man sein Verhalten bei der Beratung mit Mortimer und Glendower auf seine Quelle zurückführt. Er haßt den gelehrten, welsch sprechenden Gecken, und wir glauben ihm zuversichtlich, daß er sich mit derlei Alfanzerein nie geplagt hat. Alles Pathos, alle Sentimentalität und Ziererei sind ihm im Grunde seines Herzens zuwider; er hört lieber eine Dogge irisch heulen, als Lady Mortimer welsch singen. Mag die Biederkeit und Geradheit in ihm auch derb und ungeschlacht werden — das Urteil der Menge wird sich immer für die ungeschliffene Natur gegen die überfeinerte Sitte entscheiden. Glendower schickt sich in sein Temperament, er aber kann es nicht lassen, den phantastischen Alten zu ärgern, erntet kaum einen mattherzigen Tadel für seine Grobheiten und wird im übrigen immer wieder geduldet und verhätschelt. (Man vergleiche die ganz wundervolle erste Szene des 3. Aktes, I. Teil.)

Es spricht nur für die Stärke und Echtheit seiner Natur, daß die Bewunderung und Nachahmung, die er findet, ihn nicht verderbt. Er ist nicht eitel. Dazu ist er nicht bewußt genug. Aber ganz ohne Folgen konnte die immerwährende Verwöhnung für ihn nicht bleiben. Sie fallen seiner naiven Natur entsprechend aus: er hat Launen. Es ist das Vorrecht seines nom de guerre „Heißsporn", wie Worcester bitter bemerkt, vom „spleen" regiert zu werden. (I. Teil, V, 2.) Daraus erklärt sich denn auch der wunderliche Umschlag Percys bei der Sendung Blunts und die Furcht Worcesters, Percy möchte von dem (vagen und unklaren) Gnadenanerbieten des Königs Kunde erhalten. Offenbar ein gewagter Zug des Dichters, der die Wirkung des Charakters leicht schädigen könnte. Man sollte denken, den Heißsporn triebe es so heftig zur Schlacht, daß ihm jedes Parlamentieren lästig sein und das Wort Gnade wie Hohn klingen müßte. Doch

aber hält er bei Blunts Ankunft eine lange Rede, beschimpft den König, schließt damit, daß Heinrich des Vierten Rechtsanspruch zu unklar sei, um lange dauern zu können — um, als Blunt nach dem kurzen Sinn der langen Rede fragt („Soll ich dem König diese Antwort bringen?") jäh abzubrechen, sich Frist zu erwirken und auf den Rat Blunts, Gnad' und Frieden anzunehmen, zu erwidern „Kann sein, daß wir es tun". Daß dies beileibe nicht ironisch aufzufassen ist, bezeugt das Gespräch Worcesters mit Vernon in der oben bereits erwähnten Szene.

„O nein, Sir Richard, niemals darf mein Neffe
Des Königs gnädig Anerbieten hören."

Die Möglichkeit, daß Percy des Königs Gnade annehme, ist also selbst jetzt noch, nachdem die Empörung so weit vorgedrungen, vorhanden. Wirklich ließe sich denken, daß sein gutmütiges Herz nachgiebig würde, sobald es der König wird; das überwiegende Gefühl des Ehrgeizes und der Kampfbegier läßt diese Regung jedoch nicht zur Entwicklung kommen. So äußert sie sich denn nur als krause Laune, ungeschickt und täppisch wie die Launen der Frauen oder verzogener Kinder, die das Fremdartigste vereinen, weil sie wissen, daß sie sich alles erlauben dürfen. Es setzt ein hohes Sicherheitsgefühl im Percy voraus, anzunehmen, daß die Schmähungen, die er vor Sir Walter Blunts Ohren gegen den König ausstößt, nicht jede weitere Unterhandlung unmöglich machen, und einen hohen Glauben an die Nachsicht des Königs, anzunehmen, daß er ihm alles verzeihen werde. Daß dies wahrscheinlich sei, setzt übrigens Worcester in der bereits zitierten Stelle voraus:

Man kann vergessen, was mein Neffe tat.
Der hat den Einwand heißen Jugendbluts" usw.

Alles in allem ist Percy mithin wohl eine glänzende und liebenswerte Persönlichkeit, aber er ist nicht bedeutend. Über die „Ehre" reicht sein jugendlich-feuriges Streben nicht hinaus. Er ist der Freund aller — schon das müßte uns bedenklich machen. Auf dem Blachfeld allein liegen seine Triumphe; nie ist er bei sich selbst eingekehrt, nie ist er zu sich selbst gekommen, die Einsamkeit, in der alles Höchste gedeiht, kennt er nicht. Wir sehen dies

herrliche Bild irdischen Glanzes mit Trauer in den Staub sinken, wir beklagen ihn, „auch das Schöne ist sterblich", aber es liegt eine hohe Symbolik darin, daß er von der Hand des königlichen Prinzen fällt, der ihm an Tapferkeit gleich, in allen andren Dingen sein Widerspiel und ihm weit überlegen ist. Nie ist ein Sieg verdienter und gerechter erstritten worden.

Es zeugt von Percys geringer Menschenkenntnis, daß er den Prinzen einen Schwadronierer nennt. Ein Schwadronierer, dieser Jüngling, der, wie Vernon sagt, bei der Herausforderung Percys „errötend seiner selbst Erwähnung tut". Percy redet wie alle andern von dem tollen Hausen des Prinzen, scheint also auch hierin von ihm abzuweichen. Ja wohl, die äußere Ehre hat Heinrich Monmouth sehr oft befleckt. Aber in dem trüben Schlamm eines wilden, ausgelassenen Jugendlebens hat die unverfälschte Gesundheit seiner Seele sich bewährt. Rein und hell zieht er sie aus der Dunkelheit ans Licht. Fern von dem hohlen, lügnerischen Treiben der Hofpolitik, von dem Geschmetter kriegerischer Worte mußte diese kernige und wahre Natur sich entwickeln, um halten zu können, was ihre Anlagen versprachen. Der Genius darf es sich erlauben, unter sich selbst hinabzusteigen — sich über sich selbst zu erheben, mehr sein zu wollen als er ist, verbietet ihm die Bescheidenheit der wahren Größe. Es gehört eine rührende Stärke dazu, sich jahrelang verkannt zu wissen, jahrelang gelassen auf die Zeit der Ernte zu harren, dann aber auch plötzlich hervorzutreten, zu tun, was Pflicht ist, um, wenn sie getan, wieder in die Verborgenheit zurückzukehren. Das ahnt niemand, daß derselbe Mann, den der Vater so oft zu seinem Nachteil mit dem vergötterten Heißsporn verglichen, einst beweisen werde, daß er mehr ist als dieser und alle, daß seine Liederlichkeiten nur die Äußerungen einer frischen Sinnlichkeit sind, die sich mit einer Helligkeit des Geistes, einer Energie der Tat, einer Zartheit und Keuschheit des Empfindens vereint, wie sich solche Gaben nur in einigen Auserwählten zusammenfinden.

Erst „Heinrich der Fünfte" löst die glorreichen Verheißungen des Prinzen ein — beide Teile „Heinrichs des Vierten" erscheinen darum nur als ein Vorspiel zu diesem merkwürdigen Stück —,

aber es wird schon alles sichtbar, was den großen, unvergleichlichen Monarchen ausmacht. Er hat nicht Percys fliegende Hitze, in ihm „mischt sich Blut und Urteil", Wollen und Vollbringen sind bei ihm eins; sein weiches, menschliches Herz, seine holde Leutseligkeit, seine großartige, von allen persönlichen Interessen freie Gerechtigkeit, seine echte Frömmigkeit — alles hebt sich schon klar aus der buntschillernden Mischung scheinbar widersprechendster Elemente, die wir in den wenigen Szenen, in denen er mit seinem Vater, dem Hof und dem öffentlichen Leben zusammen kommt, den vielen, die ihn uns im Kreise der tollen Gesellschaft von Eastcheap zeigen, kennen zu lernen und zu bewundern Gelegenheit haben. Und daß man die behagliche Breite, mit der die komischen Szenen behandelt sind, nicht für eine bloße Konzession an die Lachlust des Publikums halte! Ihre ganze Folge ist eine immer fortschreitende Entfaltung des Charakters des Prinzen. So trefflich es motiviert ist, wie er in diese Gesellschaft gelangt, so ausgezeichnet ist es motiviert, daß er ihr immer fremder wird, um sie schließlich kurz zu verlassen.

Wie er in diese Gesellschaft gelangt? Man frage, was soll er bei Hofe? Sein heißes Blut schlägt nicht im Takte der Konvenienz. Es muß sich austoben, und wo kann es das? Seinem Vater ist er in keiner Ader ähnlich, der Weg der glatten Verstellung ist nicht der seine. Den kalten Prinzen von Lancaster verkennt er — er hält ihn für mutlos, Mut aber wäre das einzige, was er an ihm hätte sympathisch finden können, denn alles andere stößt an diesem verschlagenen Knaben ab. Der junge Clarence, den er liebt, vermeidet ihn. Die Welt kümmert sich nicht um ihn, er ist unscheinbar, herb und ungenießbar wie junge Trauben, er ist nicht wie Percy Heißsporn das „Thema der Ehre!" Bolingbroke hat den Thron errungen. Im Lande ist Ruhe. Wohin soll er also? So jagt er denn zunächst wild und übermütig in ein zügelloses Genußleben. Zu liederlichen Dirnen, lockern Zechbrüdern und Raufern hält er sich. Aber schon in der ersten Nachricht, die wir von ihm erhalten, wetterleuchtet etwas wie die Vorahnung eines großen Lichts. Er beschützt seine Genossen „als wäre es Ehrensache"; aus der kecken

und, wie es scheint, absichtlich forcierten Antwort, die er, wohl bemerkt, gerade dem Percy, seinem Musterbilde, gibt, spricht die Selbständigkeit einer alles wagenden Natur. Doch findet er, im ersten Sturm der jungen Freiheit, das Maß nicht, noch steht er nicht über der Situation, noch taucht er in den bunten, nicht eben reinlichen Wellen bis über den Kopf unter — seine oft so rührend hervorbrechende Reue gibt uns Gewißheit, daß er es anfangs recht arg getrieben — aber schon sein erstes Auftreten in „Heinrich dem Vierten" zeigt uns ihn in andrem Lichte. Diese Szene, die nach der Bühnenweisung im Palaste spielt, pflegt auf dem Theater in die Kneipe verlegt zu werden, sicherlich nur darum, weil die Regie mit dem, was man unter den Theaterdekorationen Palast nennt, und der Stimmung der Szene zusammen nichts anzufangen wußte. Es ist des Prinzen Zimmer, eng, nach seinem Range möbliert, aber nicht eben wohnlich; alles liegt wüst durcheinander, in genialer Unordnung. Der Prinz selbst laboriert an den Folgen einer durchschwärmten Nacht, weder er noch seine Genossen bringen einen leidlichen Witz hervor. Gesuchte Vergleiche und Wortspiele, wie sie der englischen Komödie geläufig sind und wie sie auch Shakespeare liebt, sind an der Tagesordnung. Das Gespräch rückt nicht aus der Stelle. Plötzlich ändert sich der Ton. Poins kommt mit seinem Vorschlag, die nach London reisenden Kaufleute zu überfallen. „Heinz, bist du dabei?" fragt Falstaff — und sofort regt sich in der gut kameradschaftlichen Seele des Prinzen der Mann von Ehre, der Königssohn. „Was? Ich stehlen? Ich ein Spitzbube? Nein, wahrhaftig nicht." Schon will er sich umstimmen lassen, da weist er die Freunde aufs neue kurz und mürrisch zurück, und erst als Poins ihm erklärt, er und der Prinz wollten den Raub nicht begehen helfen, es gelte nur an Falstaff das Mütchen zu kühlen, willigt er, noch immer unter zaudernden Ausflüchten, ein. Kaum allein, enthüllt er sein innerstes Wesen in jenem berühmten Monolog:

„Ich kenn' euch all' und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Treiben eures Müßiggangs."

Er ist echt Shakespearesch, aber kein günstiger Maßstab für die

Höhe der Technik des Dichters. Nimmt man einmal an, daß der Prinz seine moralischen Entschlüsse nach der Kneiperei in Eastcheap (denn eine solche wird voraufgegangen sein) fester als sonst zusammengefaßt, gegen seine Verführer eifert und sich selbst als einen vortrefflichen Kerl hinstellt, der „sie alle kennt" — immer wird doch gegen den Monolog der Vorwurf zu erheben sein, daß er zu bewußt, zu absichtlich klingt. Es ist sicherlich nur ein Nachlassen in der künstlerischen Ausführung, vielleicht die Sorge, das Publikum solle in den eigentlichen Charakter des Prinzen ja einen recht deutlichen Einblick bekommen und nicht darüber im Zweifel bleiben, wie hoch er über Falstaff und den übrigen steht. Dem feineren Geschmack ist aber mit diesem Aushängeschild schlecht gedient, und statt den Charakter des Prinzen zu verdeutlichen, gibt der Monolog ihm vielmehr einen störenden, mehr dem Bolingbroke als dem künftigen Heinrich dem Fünften gehörenden Zug, wenn er ihn, widerwärtig raffinierend und kokett, aussprechen läßt:

„. . . Wenn ich diesen Leichtsinn von mir werfe
Und Schulden zahle, die ich nie versprach,
Je besser ich dann bin als meine Worte,
Je besser straf' ich die Erwartung Lügen,
Und wie ein hell Metall auf dunklem Grund,
Wird meine Besserung, auf Fehlern leuchtend,
Sich schöner zeigen, mehr die Augen fesseln
Als das, was keine Folie gehoben.
Ich will so sünd'gen, daß das Kunst erscheint,
Die Zeit einbringend, wenn es niemand meint."

Dies ist, wie ich glaube, aber auch die einzige unzulängliche Partie in dem sonst so meisterlichen Bilde des Prinzen. Shakespeare gibt uns übrigens an anderer Stelle selbst eine Probe, wie es zu „machen" gewesen wäre, wie die Zwiespältigkeit in der Brust des Prinzen im Einklang mit seinem einfachen Naturell in dramatischer Form behandelt werden muß. Ich meine die unvergleichliche zweite Szene des zweiten Aktes im zweiten Teil, aus der noch etwas mehr als physische Müdigkeit und ein sogenannter moralischer Katzenjammer spricht. Ein schwerer Ernst, eine heilsame Melancholie liegt auf jedem Wort, selbst auf jedem Scherz.

Heinz könnte um seinen Vater weinen, und Poins würde ihn doch nur für einen fürstlichen Heuchler halten. Selbst über den liebenswürdigsten und nobelsten Kumpan des Eastcheap-Zirkels gehen ihm plötzlich die Augen auf. Der zutrauliche Ton verstummt. „Was bewegt eure hochzuverehrenden Gedanken, so zu denken?" fragt er zurückhaltend-ironisch. „Nun, weil ihr so liederlich gewesen seid und verstrickt mit Falstaff," antwortet Poins — und der Prinz, ernst und kurz: „Und mit dir." Und es ist, als wollte er selbst die letzte Hand an seine innere Umwandlung legen, wenn er sich vorsetzt, „Falstaff in seinen wahren Farben" zu sehen, das heißt, von dem lustigen Gewande des Humors entkleidet, in der nackten Gemeinheit, in der sich der prächtige alte Sünder — leider! — im Verlauf der Begebenheiten immer mehr zeigt. Man gehe von dieser letztgenannten, der Schlußszene des dritten Aktes (2. Teil) auf die ersten zurück und sehe, wo die Entwicklung steckt. In der Kellnerszene noch der helle Übermut, ein volles Behagen an den Späßen der Schenke. Noch sind ihm die öffentlichen Personen und Dinge nur Zielscheiben seines Witzes, er spottet über Percy und Douglas, er kopiert seinen Vater und läßt Falstaff ihn kopieren, er ist in Muße und gefällt sich in der buntscheckigsten Torheit. Ritterlich und gehalten nimmt er sich Falstaffs gegen den Sheriff an. Aus dem Kriege macht er noch einen Scherz, er betritt die Schenke im Marschtakt und bläst auf seinem Kommandostab wie auf einer Flöte. Aber schon sind seine Worte gemessener, knapper — das Gespräch mit seinem Vater ist voraufgegangen, die Gelegenheit sich zu bewähren tritt an ihn heran. Man entsetze sich nicht etwa darüber, daß er unmittelbar nach jenem Gespräch mit dem König, in dem er gelobt, in Zukunft mehr „er selbst zu sein", sofort seine Freunde wieder aufsucht. Warum soll er es nicht tun? Seines Vaters Ermahnungen waren ihm keine neue Offenbarung. Er ist glücklicherweise nicht sentimental genug, um unter dem Eindruck jener Unterredung windelweich zu werden und mindestens vierundzwanzig Stunden ein anderes Leben zu führen — solche augenblicklichen Predigtwirkungen kennt seine starke Seele nicht. Nicht durch einen jähen künstlichen Bruch kann er mehr

„er selbst" werden. Langsam und allmählig hat sich seine organische Entwicklung zu vollziehen. Es wäre eine Roheit, wenn er die alten lieben Bande ohne Schonung gegen seine lustigen Brüder trennte. Nicht durch äußere Haltung, nicht auf offenem Markte dokumentiert sich die neue Menschwerdung — tief im unbelauschten Herzen vollzieht sie sich, und vollzieht sich sicher und dauernd. Nicht zu Fremdlingen, sondern zu Teilnehmern an seinen neuen Ehren macht er die Genossen. Er sorgt für sie, verschafft ihnen Kommando und Ansehen. Freundlich wägt er noch auf dem Schlachtfelde Ernst und Scherz; er bricht kurz ab, als Falstaff ihm die Sektflasche statt des Pistols anbietet, aber er ist im nächsten Augenblicke wieder bereit, Falstaffs Lüge, er habe den Percy umgebracht, „mit seinen schönsten Phrasen zu vergolden" und den Ruhm jener Tat dem dicken Freunde zu lassen. Und eben jenem Grunde entspringt es auch, daß er, nachdem er die Heldentaten bei Shrewsbury vollbracht, den Percy getötet, den König aus den Händen des Douglas befreit hat, abermals in den alten Kreis zurückkehrt. Wie verwandelt aber schon! Jene Szene mit Poins — wie kontrastiert sie zu der Fröhlichkeit der Foppereien mit dem Kellner, zu der Freude an Falstaffs Münchhausiaden. Und als Peto in der wüsten Schenkenszene erscheint und Falstaff aus den Armen seiner Schönen in die Schlacht ruft, da rafft er sich plötzlich mit allem Ernste auf, tadelt sich, daß er „die edle Zeit entweihe", und hat für den wackern Sir John statt eines Scherzes, wie sonst, nur ein unwilliges „Falstaff, gute Nacht!"

Dies „Gute Nacht" ist zugleich sein Abschied von der Eastcheap-Society. Von nun an gehen ihre Wege auseinander. Falstaff, im ersten Teil mit dem Prinzen in beständigem Zusammensein, im zweiten weit mehr sich selbst überlassen, geht von jetzt an nur noch auf eigene Faust seinen Abenteuern nach, während der Prinz, der sie doch nicht mehr teilen könnte, in der höheren Sphäre verharrt und sich die königliche Krone aufsetzt, die Krone aller Ehren. In der vielgerühmten Schlußszene des vierten Aktes, am Sterbebett des Königs, vollzieht sich symbolisch, was in „Heinrich dem Fünften" Wirklichkeit wird. Wiederum ohne alle Sentimentalität, in hoher Emphase, der Bedeutung des

Altes sich voll bewußt, ergreift er die Krone mit reiner starker Hand und drückt sie auf seine Scheitel. Die bitteren Tränen, die sie benetzen, als er sie auf das Lager des erwachten totgeglaubten Vaters wieder niederlegt, machen sie nur heller glänzen. Er ist aufs tiefste erschüttert. Er hat in dem großen Augenblick mehr an sich selbst als an den Toten gedacht. Wie eine Schickung nimmt er jetzt die Demütigung hin. Mit noch geweihterer Hand kann er die Krone, nachdem Heinrich der Vierte nun wirklich in seinem „Jerusalem" gestorben, aufs neue, und mit ganzem Recht, an sich nehmen.

In Bezug auf die Inszenierung dieser Szene, die technisch nicht besonders geschickt und nach den Anforderungen des modernen Theaters ohne Abänderungen nicht gut aufzuführen ist, einige Vorschläge. Zunächst müssen (das ist fast selbstverständlich) die beiden Zimmer (oder Säle), von denen bei Shakespeare die Rede ist, in ein einziges zusammengezogen werden, das nicht zu groß sein darf. Daß alle Prinzen sich von dem schlafenden König zurückziehen (Warwick ersucht sogar den Kronprinzen mitzugehn, will ihn also ganz allein lassen), ist einigermaßen auffallend und nur dadurch plausibel zu machen, daß das Zimmer ein enges Gemach, am besten das Schlafgemach des Königs (also nicht etwa irgend ein beliebiger großer Saal im Palast) und neben demselben ein freierer Raum zu denken ist, in welchem die Prinzen Krankenwache halten. Anderseits ist natürlich der dramatische Gewinn, der in dem Alleinsein des sterbenden und des künftigen Königs liegt, ein ganz erheblicher. Auffallender aber berührt das unmotivierte Fortgehen des Prinzen mit der Krone (NB. nicht in das Zimmer, in welches die übrigen sich zurückgezogen haben). Der beste Weg, um aus der Not dieses Abgangs noch eine dramatische Tugend, und wie ich glaube, eine glänzende zu machen, scheint mir dieser zu sein: Im Hintergrunde des Zimmers führen einige breite Stufen auf einen durch eine große Glastür abgeschlossenen Balkon. Durch diese Türe tritt der Prinz, die Krone auf dem Haupt, und bleibt, dem Publikum sichtbar, an der Brüstung des Balkons stehen, auf die (sichtbaren) Türme und Dächer seines London hinausblickend. Es würde die von Goethe

so bewunderte Symbolik der Szene nur verstärken, wenn die Gestalt des Prinzen vielleicht von der untergehenden Sonne hell beleuchtet erschiene. Es wäre wie eine Weihung zu seinem Herrscherwerk. Daß die zurückkommenden Prinzen ihn dort nicht gewahren, und daß es möglich erscheint, daß er, ohne Zeugen des Gesprächs des Königs mit Warwick und den Prinzen zu werden, dort oben verharrt — das zu bewirken hat ein jeder geschickte Regisseur in der Hand.

Da wäre nun aber die Untersuchung fast schon dort angelangt, wo Heinrich mit seinen Gesellen vollständig bricht, und noch ist das wichtigste Motiv dafür, daß er sie überhaupt aufgesucht und so lange mit ihnen verkehrt hat, unerwähnt geblieben: und dies Motiv heißt Falstaff. Ein anderer hätte mit jedem rüden Bruder vorlieb genommen, für einen Prinz Heinrich bedurfte es eines starken Magnets, um ihn lange und kräftig zu fesseln. Der Dichter hatte alle Kunst aufzubieten, um das Leben in Eastcheap so begehrenswert wie möglich zu malen, und er tat es, indem er an die Spitze des Bardolph, Poins und Gadshill eine der prächtigsten Schöpfungen seines Humors stellte, den unvergleichlichen Sir John. Hier strahlte das Leben in den rosigsten Farben, hier war ein Alter, nicht „erschüttert und von Sorge bleich" wie das seines königlichen Vaters, sondern jünglingsfrisch, rund und gesundheitstrotzend trotz der Siebzig, eine unverwüstliche Laune, ein immer schlagfertiger Witz, der krasseste Egoismus, wie ihn sich ein Politiker nur wünschen kann, verbunden mit einer öligen Geschmeidigkeit und Widerstandsfähigkeit, die sich allen Griffen des Schicksals entwindet und, so oder so, den Kopf hochbehält, das Ideal eines lustigen Bruders, wie es sich der Student träumen würde, wenn Falstaff ein Studierter wäre — so aber ist Falstaff ein Ritter und mit all den komischen Lappen, die er aus seinem Rittertum dem bunten Gewande seiner Tollheiten zusetzt, so recht der Mann, um einen genialen königlichen Wildfang bei seinen ersten Sprüngen in das Leben zu amüsieren, sein Herzenstrost, sein Mentor und zugleich die Zielscheibe seines Spottes zu werden. Man kann studentische Ausdrücke kaum vermeiden, wenn man dies Unikum der komischen

Literatur zu charakterisieren hat. Falstaff ist verbummelt und verlumpt — und doch hat er genug, was den Prinzen anziehen kann. Auch Heinrich ist schlagfertig und gewandt, aber Falstaff übertrifft ihn — weil er das Leben schlechterdings nie ernsthaft nimmt, nie in die Gefahr kommt, von dem „Racker Objekt" besiegt zu werden, weil er mit fabelhafter Souveränität aus jeder Verneinung seines Begehrens eine Bejahung zu machen weiß. Der werdende König, der Mann der weitsehenden Pläne ebenso wie der genialen Erfassung des Augenblicks, mag mit Kopfschütteln, Staunen und hellem Lachen sehen, wie sich dieser junge Greis jede Situation zunutze macht und aus jeder als Sieger hervorgeht. Auch Falstaff dient Fortunen nicht zur Pfeife. Auch in ihm mischen sich „Blut und Urteil" — nur daß seine Wünsche über Sekt und Kapaunen und die Reize der Jungfer Lakenreißer nicht hinausgehen. Was ihm nützt, achtet er für gute Beute. Er ist auf seine Art kein schlechterer Politiker als Heinrich Bolingbroke. Aber er ist kein kalter Spekulant wie dieser. Und so ist es begreiflich, daß dem Prinzen die ewige Heiterkeit, die er auf diesem Gesichte statt grämlicher Falten und den Spuren nagender Reue liest, wie mit dem Stein der Weisen beschert erscheint, wohl wert sie zu ergründen und sich in ihre Quelle zu vertiefen.

Es ist nicht möglich, den von allen Seiten beleuchteten, in den verschiedenartigsten Situationen gebrachten Sir John in einer allgemeinen Charakteristik zu erschöpfen. Auch er bleibt ebensowenig wie der Prinz beständig. Auch er durchläuft verschiedene Stadien der Entwicklung, die mit der Stellung des Prinzen zu ihm und seiner Clique im engen Zusammenhange stehen, und es ist ein nie genug zu bewundernder Meisterzug des Dichters, daß trotz der immer fühlbarer werdenden Entfremdung ein Parallelismus zwischen Falstaff und dem Prinzen bestehen bleibt und beide sich um so sieghafter in ihrer tiefinneren Lebensphilosophie bewähren, je ernster das Leben an sie herantritt. Im großen und ganzen ist Falstaff im ersten Teil harmloser als im zweiten; dort herrscht der Witz und die Laune, hier die Interessen und die Sinnlichkeit. Die Zeichnung des ersten Teils ist einfacher,

aber nicht selten fern von den Grenzen der Möglichkeit, während die des zweiten durchweg dem Leben mit dem seltensten Scharfblick abgelauscht, von einer Fülle und Mannigfaltigkeit, vom köstlichsten Humor eingegeben, von einer Feinheit und Sorgfältigkeit der Ausführung ist, daß man gewiß unbedenklich dem Sir John des zweiten Teils vor dem des ersten den Vorrang einräumen darf.

Falstaffs Einführung ist nicht die glänzendste. Er ist „melancholisch wie ein Murrkater oder wie ein zerzauster Bär", er seufzt recht moralisch: „Du hast viel an mir verschuldet, Heinz, Gott verzeih' es dir! Eh' ich von dir wußte, Heinz, wußte ich von nichts, und jetzt bin ich, die Wahrheit zu gestehen, wenig besser als einer von den Gottlosen." Er macht dem Prinzen müßige Vorschläge, die ihre Stellung betreffen, wenn Heinz erst König sein wird, kurz, er hat wie seine Freunde den furchtbarsten Katzenjammer. Sein erster Streich ist die Beraubung der Reisenden und seine schmähliche Flucht bei dem Erscheinen der „steifleinenen Kerle". Die schöne Gelegenheit, sich bei dem Prinzen und Poins glänzend herauszustreichen, läßt er natürlich nicht vorübergehen, aber er renommiert nicht wie ein miles gloriosus in gutem Glauben an die Vertrauensseligkeit seiner Zuhörer. All seine Prahlereien haben den Schalk hinter sich; würde er sich nicht halb und halb ironisieren, er würde nicht so leicht umkehren, sobald er sich entlarvt sieht, umkehren mit einer Gewandtheit und Schnelligkeit, die erstaunlich ist. Und wie vortrefflich beginnt er seine Rodomontaden. Wie gut spielt er den Entrüsteten! Er „brummt vor sich hin". Wie geschickt versucht er, als die Zahl der Angreifer in seinem Munde beständig wächst, das Gespräch zu verwirren (beispielsweise mit der ganz ungehörigen Erwiderung „In Steifleinen" auf des Prinzen Frage „Sieben? Eben waren es doch nur vier"), wie drollig weicht er der Angabe seiner Gründe aus und wie herrlich ist sein „Ich kannte euch" und sein fröhliches Vergessen alles Erzählten und wirklich Vorgefallenen, als er hört, das Geld sei da. Es ist jedoch zuzugeben, daß die Verwandlung der zwei Steifleinenen in elf über das Ziel hinausschießt und einer für den Humor

des Falstaff unempfänglichen Kritik Gelegenheit geben könnte, ihn zu verkennen. Hätte man es mit einer Poesie zu tun, wäre Falstaff der Harlekin, der nach Belieben aufschneiden darf und der gerade durch seine Aufschneidereien das Lachen eines naiven Publikums erweckt, so wäre die Sache natürlich sehr einfach und an sich auch nicht ohne Wirkung. Aber in dem vortrefflichen Bilde wünschte man jede Linie mit der andern im Einklang. Falstaffs überlegener Geist läßt jedoch den Gedanken, er sei während der Vorbringung seiner Lügen gewissermassen naiv und übertreibe und widerspreche sich wider seinen Willen, ebenso wenig zu wie den Glauben, er wolle die Freunde mit jeder Vermehrung seiner Angreifer ernstlich täuschen; andererseits fehlt es aber auch an Gründen zu der Annahme, er wolle sie absichtlich aufziehen. Sein Verhalten steht mitten inne — noch zwei oder vier Steifleinene mehr, und die Illusion würde völlig aufhören. Eben der ausbündigen Klugheit Falstaffs widerspricht hier die Art seiner Prahlerei, und so sehr auch Idee und Anlage dieser Szene dem großen Wurf dieser Menschen-Schöpfung, der humorvollen Zerstörung jedes sittlichen Wertes im Leben, dem kecken Politisieren von Fall zu Fall im Dienste des kleinlichsten Genusses entsprechen, so ist doch nicht zu verkennen, daß hier in der Ausführung des Guten zu viel geschehen ist. Um so sonniger funkelt die Laune Falstaffs, um so vollkommener erscheint die Kunst des Dichters in der Komödienszene, in der der köstliche Humor in der Selbstverspottung Falstaffs, in der Persiflage des Königs, des Hofes und der politischen Dinge uns allen Ernst des Lebens vergessen läßt und macht, daß wir am Ende selber das Treiben dieser Welt im Falstaffschen Lichte ansehen und uns mit leichtgeflügelter Seele über die Schwere des Stoffes hinausschwingen. Ja, ist dieser „dicke Mann" nicht fast zu beneiden, wenn er, trotzdem der Sheriff ihn sucht, um wegen der Dieberei ein Hühnchen mit ihm zu pflücken, kaum hinter der Tapete verborgen dort auch sofort die Seligkeit des Schlafes findet? Wo bleibt alle Philosophie vor der goldenen Weisheit dieser Praxis!

Eine wundervolle Illustration der Gesellschaft und ihres Tagwerks! Sie haben gut Komödie spielen. Prinz Heinrich

hat nichts zu tun, und Falstaff hat sich um seinen Haushalt nicht zu kümmern, weil sein junger königlicher Gönner seine Rechnungen bezahlt. Nun aber meldet das Leben sich, und es ist, als hätten beide nur darauf gewartet, um sich daran zu erholen und zu bewähren. Beide müssen zu schaffen haben, wenn sie ganz sie selbst sein wollen. Allein auf sich angewiesen, seinen Gedanken überlassen, könnte selbst ein Sir John griesgrämig werden (III, 3). Zwar benutzt Falstaff jede Gelegenheit um sich zu fördern (die Ausplünderung seiner Taschen), aber er ist doch bei all diesen Affären zu wenig exponiert. Man weiß noch nicht, wie weit sein Humor reicht. Da bricht der Krieg aus. Falstaff zieht mit. Er könnte es leicht vermeiden, wenn er wollte — dem König wird an seinem Dienst nicht viel gelegen sein —, aber er scheint seiner selbst so sicher, daß er seine Ruhe und die Freiheit seiner Seele auch in der kritischesten Lage nicht zu verlieren fürchtet. Zudem wird ihm die altbackene Lehre, daß dem Tode niemand entrinnen kann, ebenso wie jedem Philister gegenwärtig sein. Dazu mag noch ein Gran von Ritterstolz kommen, der natürlich wiederum weit entfernt davon ist ihn zu beherrschen — kurzum er zieht mit und eröffnet seinen Feldzug dadurch, daß er statt hundertundfünfzig Soldaten dreihundert und etliche Pfund aufbringt. Der Prinz läßt ihn gewähren, und er fühlt sich außerordentlich wohl und hoch. Keck mischt er sich in die Gespräche der Großen. Durch seinen Humor hoch erhaben über alle Furcht begibt er sich in die Schlacht. Wohlbemerkt durch seinen Humor; denn diesem Lebemann und Beutelschneider geht natürlich nichts härter gegen die Natur, als der blutige Ernst des Gefechts. Auch ist er im Grunde übel dran. Er kennt keine Begeisterung, keinen Ehrgeiz; das, was ihn für die Strapazen des Feldzuges allenfalls entschädigen könnte, sein Sekt und die Kapaunen der Frau Hurtig, steht zu den Kriegsnöten in keinem Verhälnis; nur durch die Zerstörung alles dessen, was im Leben ernstlichen Wert hat, kann er sich auch auf dem Schlachtfelde die Heiterkeit und Sicherheit bewahren, die ihn selbst in dem trübsten Wasser noch fischen lehrt. Nach allen Richtungen zerzaust er den Begriff Ehre. Mitten im Getümmel bestätigt ihm die Leiche des er-

schlagenen Sir Walter Blunt die Richtigkeit seines Katechismus. Er kann scherzen „Gott halte mir nur Blei aus dem Leibe, ich brauche nicht mehr Last als meine eigenen Eingeweide". Er wagt es, den Prinzen, der ein Schwert verlangt, mit einer Sektflasche zu foppen. Douglas tut ihm die Ehre an, sich mit ihm zu messen (wie sonderbar, daß auch hier Falstaff als der Überlegene erscheint und der Eifer des Douglas, der einen Mann wie Falstaff ernsthaft nimmt, lächerlich); er stellt sich tot, erlebt die Freude, vom Prinzen einen recht schmeichelhaften Nachruf zu hören und krönt seine Waffentaten mit der Unverschämtheit, sich den größten Sieg des Tages zuzuschreiben: Percys Tod.

Es kann bei diesem trotz der Lügen, die er stets bei der Hand hat, doch allem Scheinwesen abholden Charakter natürlich nicht von Dauer sein, wenn der Prinz ihn zu Ehren bringt, ihm einen Pagen zugesellt und ihn auf bessere Wege zu führen sucht. Was soll Sir John mit solchen Eitelkeiten? Sie lassen sich ihm in keinen realen Genuß umsetzen — er gibt sie gelassen preis. Der zweite Teil zeigt ihn uns schon wieder in die buntesten Händel verstrickt. Shakespeare mußte die Kraft seiner Kunst fühlen, denn er hat seinem Liebling seine Siege absichtlich erschwert. Nicht der jedem guten Witz zugängige Prinz Heinrich — der junge Lancaster wird jetzt sein Vorgesetzter, und nicht genug damit, bringt er ihn außer mit diesem wiederholt mit dem Lord Oberrichter zusammen, mit Männern also, mit denen nicht gut Kirschen essen ist. Der alte Hans bekommt Arbeit. Dem Ärger des Prinzen Johann kann er nur mit Hilfe des fabelhaften Glücksfalls, der ihm den Rebellen Coleville in die Hände spielt, die Stirn bieten. Es ist schwer für ihn, das Gespräch mit dem Oberrichter, der seine trockene Sachlichkeit keinen Augenblick verliert, in das ihm günstige Fahrwasser zu lenken, dennoch tut er es mit Glück; vollends seine zweite Begegnung mit dem ernsten strengen Manne, dessen unbestechliche Treue und Gewissenhaftigkeit in der Sphäre des Hoflebens cosa rara ist, wird ein ununterbrochener Triumph seiner Philosophie über den Ernst des Lebens. Der Dichter läßt die würdige, aber langweilige Tugend schändlich im Stich und sichert dem heitern Leichtsinn, der es mit

der Welt der Ideale gemein hat, über der Materie zu stehen, alle nur erdenklichen Vorteile. Jedes Wort in dieser Szene (der Anfangsszene des zweiten Aktes, II. Teil) ist ein Meisterzug, die Szene selbst vielleicht die Krone der ganzen Falstaffkomödie. Welch' ein prächtiger Zug, daß der Held sich das Wort des während der Rauferei auftretenden Oberrichters, das dieser einem der Büttel zuruft, die Falstaff halten: „Weg da, Gesell! Was hängst du dich an ihn?" sofort zu nutze macht, um die Situation umzukehren und sich als den Beleidigten hinzustellen. Zweimal ersucht er den Oberrichter, der wiederum die Gerechtigkeit selbst ist, „ihm Genugtuung gegen die albernen Gerichtsdiener zu verschaffen", mit wahrhaft vornehmer Haltung protestiert er gegen den Wischer, den ihm der Lord erteilt, und das schönste ist, daß ihm der Ausgang glänzend recht gibt. Nachdrücklich nimmt der Richter die Partei der Unterdrückten. „Schämt ihr euch nicht, daß ihr eine arme Witwe zu so harten Mitteln zwingt, um zu dem Ihrigen zu kommen?" — und zwei Worte Falstaffs mit dieser „armen Witwe", der er fast alles genommen, genügen, diese zu einem neuen Darlehn zu bewegen und zu diesem Zweck „ihr Silbergeschirr und die gewirkten Tapeten im Eßzimmer zu versetzen"! Nun ist der Oberrichter überflüssig, sein redlicher Eifer zuschanden geworden, und als wäre nichts vorgefallen, doppelt kühn im Gefühl seines Sieges mischt sich Falstaff in das Gespräch mit Gower. Und abermals wird der Richter geschlagen! Dreimal ignoriert er Falstaffs Zudringlichkeit, und als er sich endlich auf das „Mylord", von dem man nicht weiß, welchem der Herren es gelten soll, mit einem kurzen „Was gibts?" zu ihm kehrt, wendet der Schalk sich an Gower, ignoriert den Oberrichter dreimal, wie vorhin jener ihn und empfiehlt sich mit der eleganten Wendung: „Dies ist der rechte Fechteranstand, Mylord, Tick für Tack, und so in Ehren auseinander." Und trotz allem Respekt vor dem Oberrichter steht man lachend auf der Seite des alten Sünders. Jener „hätte sollen Spaß verstehen"!

So große Siege sein Humor aber auch erkämpft — die Unmöglichkeit seines Verkehrs mit dem Prinzen leuchtet immer mehr ein. Die Beteiligung am öffentlichen Leben hat Falstaffs Witz

in einer Weise geweckt, auf deren Bahnen ein anständiger Mensch und vollends ein Königssohn ihm nicht mehr folgen kann. Die Prellereien des Staats (die Aushebung der Soldaten), die er mit ungeschwächtem Erfolge fortsetzt, sind schon ein starkes Stück, und man brauchte kaum noch einen Blick in seine geheimsten Sünden zu tun, um die Umkehr des Prinzen zu begreifen. Mit hoher künstlerischer Absicht lüftet Shakespeare in der Schenkenszene des zweiten Aktes (II. Teil) den Schleier der Scham, so weit es irgend geht. Einmal mußten wir dem Falstaffschen Egoismus auf den Grund sehen, uns überzeugen, welchen Genüssen seine Philosophie dienstbar ist, statt diese Philosophie immer nur um ihrer selbst willen lustig und beneidenswert zu finden. Bislang hatte Shakespeare es vermieden, ihn uns im Fron seiner Begierden zu zeigen — beim Sekt, den Kapaunen, der Jungfer. Endlich, nun die Zeit gekommen, deckt er in einer auch nur einem großen Dichter gelingenden Szene gelassen die garstigste Seite auf, ohne doch Falstaff sich selbst untreu werden zu lassen: er ist auch hier kein Sklave seiner Leidenschaft, er behält selbst hier noch so viel hellen Geist, um seine Genüsse mit Besinnung auszukosten.

Als sollte uns nun aber zu guter Letzt der Abschied von dem alten Sünder noch recht schwer gemacht werden, zeigt Falstaff sich uns in den letzten Szenen, deren Mittelpunkt er ist, in Gesellschaft der Friedensrichter, in einer fast aristokratischen Reserve. Wie vornehm und von oben herab behandelt er diese kleinen Geister! Er entsinnt sich des Herrn Stille nicht mehr — „Herr Wildfang, wo mir recht ist?“ fragt er als Edelmann aus der Residenz, der ein Recht hat, die Namen kleiner Leute zu vergessen. In der ersten und dritten Szene des Schlußaktes spricht er fast gar nicht; während alle sich vergessen und Herr Stille ganz aus dem Häuschen ist, bleibt er der einzig Würdige. Und als ihm nun durch die verdiente, wenn auch etwas harte Abfertigung, die ihm sein „königlicher Heinz“ widerfahren läßt, der Todesstoß versetzt und sein Glückstraum in alle Winde zerblasen wird — da zeigt er sich auf der höchsten Höhe seines überlegenen Humors. Er selbst erinnert den Schaal an die tausend Pfund, die er ihm

schuldet und die er ihm — jetzt natürlich nicht zahlen kann. „Vor der Welt muß er sich so benehmen." „Man wird mich heute abend bald rufen lassen," sagt er — er weiß natürlich recht gut, daß dem nicht so sein wird. So besteht dieser ganz eigenartige dichterische Charakter in jeder Lage die Probe aufs glänzendste. Selbst sein letzter Hauch muß ein vergnüglicher gewesen sein. Er spielt mit Blumen, lächelt seine Fingerspitzen an und fährt dahin „wie ein Kind im Westerhemdchen". (Heinrich der Fünfte, II, 3.) Er stirbt zur rechten Stunde. Sobald die idealen Mächte im Leben und im Staate wieder Wert bekommen, ist für ihn kein Platz mehr auf Erden. Er scheidet wie ein kluger Schauspieler zur rechten Zeit von der Bühne.

Die Spießgesellen Sir Johns und diejenigen, mit denen er in den humoristischen Szenen kontrastiert wird, sind eben so viele Nüancen moralischer Gleichgültigkeit, Anrüchigkeit oder Verderbtheit. Am höchsten steht noch Poins, des Prinzen Schatten, sein „Ned", ein heruntergekommener „jüngerer Sohn eines jüngeren Sohnes". Er ist keiner von den Ärgsten, gutmütig, ehrlich und nicht ohne Noblesse, aber leichtsinnig durch und durch und ohne Fähigkeit, einen sittlichen Entschluß zu fassen. Seine Vergnügungen stehen zu seinem Geldbeutel in keinerlei Verhältnis. Der Prinz hänselt ihn, er habe nur zwei Paar Strümpfe und in seiner Leibwäsche müsse tiefe Ebbe sein, weil er seine Besuche im Federball-Hause eingestellt. Poins geht auf alle Pläne des Prinzen ein und ist ihm aufrichtig zugetan, ohne je servil zu werden. Falstaff hegt instinktiv und in seiner humoristischen, nie Wurzel schlagenden Weise eine Art Eifersucht gegen ihn; er fühlt, daß die bessere und adligere Ader dieser Natur ihn dem Prinzen entfremden könnte. Sobald der Prinz Eastcheap den Rücken kehrt, tut auch Poins es; wir erfahren nicht einmal, wo er bleibt. Er war gewissermaßen die äußerliche Rechtfertigung für die Laune des Prinzen, sich diesem Kreise anzuschließen, wie Falstaff die innerliche ist. Menschen wie Poins täuschen durch Manieren und Gutherzigkeit ein studentisches Gemüt gar leicht. Er war der Mörtel, der die verschiedenartigen Elemente oberflächlich zusammenhielt — mit der Loslösung des Prinzen ließ der Dichter ihn fallen.

Moralisch schon um viele Grade stumpfer, ohne Witz und Anstand, selbst in seinen Schelmenstreichen beschränkt, schwerfällig und gemein ist Falstaffs rotnasiger Diener Bardolph. Nur dem kleinen Pagen gegenüber hat er ein großes Wort, nur dem dummdreisten Knecht des Friedensrichters imponiert er.

Schaal und Stille darf man nicht zu ernsthaft nehmen. Es sind moralische Halbmänner, kleine Geister, weder gut noch böse, aber unsagbar belustigend in ihren albernen Schwächen und Torheiten. Stille besonders ist eine harmlose Seele, deren selige Bekneiptheit fast rührend wirkt. Des geschwätzigen, subalternen Schaal Versprechen, dem Schelmen Wilhelm Visor contra Clemens Perkes durchzuhelfen, fällt nicht schwer gegen ihn ins Gewicht — kann sein, daß seine Justiz nicht die lauterste ist, aber wir wissen nichts davon, und jene Stelle dient zu nichts Weiterem, als Schaals Abhängigkeit von seiner eigenen Kreatur, seinem Faktotum David, auf das bündigste zu beweisen. Derselbe Mann, der von Johann von Gaunt so vertraulich schwatzt, als „wäre er sein Duzbruder", der sich der tollen Streiche seiner Jugend rühmt, als wäre er der tüchtigste Durchgänger gewesen, steht unter dem Pantoffel seines Dieners. Um Haupteslänge ragt selbst der muntere, pfiffige Page Falstaffs, der sich trotz der verderbten Atmosphäre, in die seine Unschuld allzufrüh geraten, doch ganz tüchtig entwickelt und der des Soldatentodes bei Azincourt für würdig befunden wird, über solche Gesellen wie diese hinweg.

Auf der untersten Stufe stehen der Schalksknecht Gadshill, dem selbst die Kärrner ihre Laternen zu leihen Bedenken tragen, und der Ausbund aller Renommisten, der verkommene Komödiant Pistol, der „schimmlige Lump", der von „Schmorpflaumen und altbackenem Kuchen lebt", diese Karikatur von einem Menschen, nur durch den lächerlichen falschen Pomp seiner Zitate und seine unfreiwillige Parodie des tragischen Stils vor dem Ekel sicher. Keiner kann ihn vertragen. Die gesunden Sinne der Demoiselle Lakenreißer wenden sich ebenso von ihm ab, wie Falstaffs Überlegenheit und Schaals die Geduld der andren selbst so stark herausfordernde Redseligkeit. „Herr", sagt dieser, „wenn ihr mit Neuigkeiten vom Hofe kommt, so gibt es, so viel ich sehe, nur

zwei Wege, entweder Ihr gebt sie von Euch oder Ihr behaltet sie bei Euch." Die gute Frau Hurtig kann sich selbst nicht härter verdammen als dadurch, daß sie diesem Poltron die Hand reicht (vergl. Heinrich der Fünfte, II, 1). Daß das Weib hier unter den Mann heruntersinkt, ist auch nur ein eigenartiger Beleg zu jenem Wort im Lear „O Gier des Weibs, die keine Grenzen kennt!" So war also das geschwätzig-unruhige Gebahren dieser auserlesenen Kupplerin im 2. Teil II, 4, ihr „Zittern" nur eine Art weiblichen Sträubens gegen die Gewalt des Mannes, der sie endlich doch anheimfällt. („Wenn er renommieren tut, so laßt ihn nicht hereinkommen.") Und wie dieser eine Zug, so ist jeder andere an ihr dem Leben abgelauscht. Ihre albernen Zwischenrufe in der Komödienszene, ihr Zank mit Falstaff, ihre Empörung, als er sie ein „Frauenzimmer" nennt, die lange Rede, in der sie dem Oberrichter ihren Klageanspruch plausibel machen will (sie kommt, echt weiblich, vom Hundertsten ins Tausendste und verweilt bei den unbedeutendsten Nebenumständen), ihre Versöhnung mit dem Ritter, die Geziertheit, mit der sie des Prinzen Benennung Dortchens als einer „anständigen Dame" für bare Münze nimmt, endlich ihre Heirat und ihr Ende. Dortchen Lakenreißer ist doch wenigstens naiv und treibt ihr Handwerk mit Temperament, während ihre saubere Lehrmeisterin ihre Gemeinheit mit all den komödiantischen Mitteln, die ihrer Dummheit erreichbar sind, verbrämt. Es kommt uns nicht hart an, Subjekte, wie diese, wenn sie uns auch durch zehn Akte unterhalten haben, der Justiz anheimfallen zu sehen. Die Person des Oberrichters ist uns Gewähr, daß mit gerechter Wage gemessen und daß König Heinrich der Fünfte einen, so weit möglich, gereinigten Boden vorfinden wird, seine Lorbeeren darin zu pflanzen!

Nur noch ein kurzes Wort über das Theatralische des Werks. Man erwartete auf der Bühne von ihm nicht die Wirkung eines Dramas und eines Ganzen! Das ist Heinrich der Vierte, nochmals, nicht, auch in Dingelstedts Einrichtung nicht, und er kann es nicht sein, da seine größten Herrlichkeiten, eben die Falstaffszenen, Episoden sind und bleiben, deren behaglich breite Ausführung dramatisch genommen zu dem eigentlichen Handlungs-

gehalt der beiden Stücke in gar keinem Verhältnis steht. Aber eine gute Besetzung der entscheidenden Partien, vor allem des Falstaff, des Prinzen und des Percy, wird uns mit inniger Freude dieser einzigen Schöpfung, die uns beim Lesen so sehr entzückt, auch auf der Bühne folgen lassen, deren äußere Gesetze sie so hartnäckig übertritt. Eine wahrhafte Verkörperung dieser Menschen — die Schauspielkunst hat kaum eine anziehendere und, wenn auch nicht im Sinne eines großen Theaterpublikums, lohnendere Aufgabe!

König Heinrich der Fünfte.

Was der Prinz in „König Heinrich IV." versprochen hat, das hält König Heinrich der Fünfte. Jenes wundervolle Werk entwickelte den Charakter des Helden mit staunenswürdiger Sorgfalt und Vollständigkeit — mit seiner Thronbesteigung ist die Entwicklung abgeschlossen, in „Heinrich dem Fünften" bleibt der Charakter unverändert. Dem Stücke fehlt alle und jede dramatische Bewegung, in der Handlung wie in den Personen. Die Einführung des „Chorus" charakterisiert das Ganze als ein Epos in dramatischer Form. Diese Form erweist sich oft als unzulänglich für die Wiedergabe der dichterischen Intentionen (Heinrichs Anrede an sein Heer vor Harfleur, III., 1), der Inhalt oft als zu unbedeutend für die dramatische Form (die Szene der Prinzessin und ihrer Hofdame), wichtige Momente sind allzu flüchtig (die Niedermetzelung der Gefangenen bei Azincourt), nebensächliche Dinge und Episoden unverhältnismäßig breit behandelt — aber die herrliche Gestalt des Königs und eine Reihe zu den alten Bekannten von Eastcheap neu sich gesellender prächtiger komischer Typen halten ein ästhetisches und herzliches Behagen frisch, und der feurige patriotische Schwung der Dichtung weckt das verwandte Gefühl auch in jedem Sohne einer fremden Nation, weil er sich von dünkelhafter Vordringlichkeit und Prahlerei mit wenigen Ausnahmen fern zu halten weiß.

Wenn man will, ist „Heinrich der Fünfte", zur Kennzeichnung des Wesens der „Historien" insofern das charakteristischeste

Stück, als es ihre dramatischen Mängel am deutlichsten aufdeckt. Es zeigt sehr klar, daß sie kein eigentliches Drama, sondern nur ein dramatisiertes Stück Geschichte repräsentieren, daß sie Zwittergeschöpfe, Erzeugnisse eines Kompromisses sind, aus der Neigung des Volkes, seine nationale Geschichte in der greifbarsten und wirksamsten Form, der theatralischen, verkörpert zu sehen, hervorgegangen. Eigene Gesetze und eine höhere künstlerische Berechtigung haben sie nicht, und es ist und bleibt verkehrt, in ihnen mehr als eine Konzession an den Volkswunsch, ein Gelegenheitsgenre zu erblicken, sie als eine eigene dem Drama gleichwertige Kunstgattung ansehen zu wollen. Die „Historie" hat vor dem freien Drama keinen einzigen Vorzug; alles was uns in den Shakespeareschen Historien, besonders in „Heinrich dem Vierten" entzückt, der Reichtum der psychologischen Détails ꝛc., gehört nicht der Gattung, sondern dem Genius an, der auch in der geringsten Tracht seine göttliche Abstammung nicht würde verleugnen können. Alles, was man an ihnen als besondere Vorzüge preist, weist das freie Drama gleichfalls auf, oder kann es doch aufweisen, zu größerer, freierer, reinerer Wirkung verarbeitet. Und so ist die Historie diesem niemals, das freie Drama der Historie aber stets überlegen, und nur ein seltener Zufall könnte es fügen, daß die Geschichte dem Dichter gewissermaßen dramatisch vorgearbeitet hätte, daß die Begebenheiten, die sein Griffel verherrlichen will, sich nach großen, unverletzlichen, nach künstlerischen Gesetzen vollzögen. Was solche Historien in den Händen der Sudler werden, kann man noch jetzt erleben — große öffentliche Ereignisse finden auf vorstädtischen Bühnen immer noch ihre Dramatiker —: ein rohes Dialogisieren von Tatsachen. Wenn aber selbst große Dichter an dem Widerspruch ihres Stoffes mit den dramatischen Erfordernissen scheitern, wenn ihnen die Hände gebunden werden und die bloße Brutalität einer Tatsache genügt, in ein künstlerisch angelegtes Gewebe einen Riß zu bringen, so sollte man doch nachdenklich werden und aufhören, in der Historie etwas mehr als eine lediglich „historisch" berechtigte Erscheinung zu sehen. Auch „Heinrich der Fünfte" beweist dies. Ich denke hierbei nicht an das Undramatische des Ganzen,

worüber kein Wort mehr zu verlieren ist, sondern an die Persönlichkeit des Königs, dessen herrliches Bild durch einen der Geschichte entnommenen Zug plötzlich und unmotiviert abscheulich verunglimpft wird.

König Heinrich ist der geborene Volksheld auf dem Throne. Die Einfachheit und Bescheidenheit seiner kernigen unverfälschten Natur, so ganz geeignet, von dem bunten Plunder seines Jugendtreibens verdeckt und somit verkannt zu werden — es war nichts an ihm, was *glänzte* — wird jetzt seine schönste Zierde. Er ist ein Mann der Tat, still in seinem Busen reifen seine Entschlüsse. Weder vor noch nach dem Vollbringen zeigt er auch nur einen Schimmer von nervöser Erregung oder eitler Sucht zur Selbstbespiegelung. Ruhig kann er in der Nacht vor dem entscheidenden Kampf seinen Gang durchs Lager machen, die Renommagen des Pistol ebenso geduldig wie sein wallisischer Landsmann Fluellen entgegennehmen („Ich dank' euch. Gott sei mit euch.") und, mit der Sorge um den Ausgang der Schlacht im Herzen, mit dem Soldaten Williams den Handschuh wechseln. Man glaubt, nur in gereifterem Alter, den Heinz zu sehen, der recta von der Unterredung mit seinem Vater in die Schenke wandert und auf seinem Kommandostab den Kriegsmarsch flötet. Eben weil sein festes, ruhiges Herz extreme Empfindungen nicht kennt, kann er die Gegensätze des äußeren Lebens ohne Zwang mit einander verbinden. Ein derbes, soldatisches Scherzwort an die abgehenden Soldaten, und unmittelbar darauf der wundervolle Monolog „Upon the king!", die in tiefstem Einklang mit seinem Wesen stehende Klage über die Zeremonie. Er ist mild und leutselig, seine ehrliche, schmucklose Art sich zu geben, sich der Geliebten als häßlich und ungefügig zu schildern, ist von holdester Anmut umspielt, er ist fern von aller Bigotterie, aber voll reiner, kindlicher Frömmigkeit, und wie er Gott anruft, seinen Soldaten den „Sinn zu rechnen" zu nehmen, so kennt er *selbst* den Sinn des Rechnens nicht — er hätte sonst sein Recht zum Kriege besser geprüft, er wäre besser gerüstet in Frankreich erschienen, er hätte das kranke und müde Heer nicht ins Treffen geführt. Aber mit genialem, hellsehendem Auge wählt er gleichwohl das Richtigste.

Er verlangt von den Göttern kein Pfand des Gelingens. Er hofft und wagt. Selbst begeistert vertraut er auf die Begeisterung seiner Truppen, und ein fast unerhörter Sieg krönt seinen Glauben.

Und dieser nämliche Mann gibt in der Schlacht von Azincourt den schauderhaften Befehl, die Kriegsgefangenen niederzumachen! Der historische Heinrich der Fünfte hat das freilich getan, aber die Geschichte belehrt uns nur dürftig, wie dieser harte Entschluß in ihm entstanden ist. Auch ist es nicht die Aufgabe des Chronisten, seelischen Vorgängen auf den Grund zu kommen. Immer aber bietet uns die Chronik in diesem Falle noch mehr Motive als der Dichter. Ein falscher Lärm erregte den Verdacht, das englische Heer könnte im Rücken angegriffen werden und der Feind von den zahlreichen Gefangenen Unterstützung erhalten. Dies und die Nachricht, die Bagage wäre von bewaffneten französischen Bauern überfallen und geplündert, rief den raschen Befehl hervor, der sofort, nachdem Heinrich sich von der Grundlosigkeit seiner Befürchtung überzeugte, freilich zu spät, widerrufen wurde. Die näheren Umstände, die diesen auch bei dem geschichtlichen Heinrich überraschenden und schwer faßbaren Entschluß wahrscheinlich und möglich machen, kennt die Chronik nicht und kann sie nicht kennen. Hier mußte der Dichter einsetzen, hier rechnete die Geschichte auf ihn — und gerade hier läßt Shakespeare uns unbegreiflicherweise im Stich, gerade hier hat das Bild seines Helden eine klaffende Lücke. Statt breiter und satter Ausführung nur einige dürftige, einander widersprechende Linien. Der König hat soeben Exeters Bericht über Yorks Tod „mit umflorten Augen" angehört. Plötzlich bricht er ab:

„Horch! den Lärm!
Der Feind hat die zersprengten Reih'n verstärkt.
Drum töte jeder seine Kriegsgefang'nen!
Gebt weiter den Befehl!"

Leichtsinniger konnte der Befehl nicht gegeben werden, roher konnte die Motivierung nicht sein. Aber die siebente Szene des vierten Aktes bringt plötzlich (natürlich zu spät) eine andre Er-

klärung. Fluellen und Gower sprechen von dem Einfall der Bauern in den Wagenpark und der Ermordung der Troßknechte (unter ihnen ist Falstaffs Page), und Gower sagt u. a.: „Außerdem haben sie alles verbrannt und weggeschleppt, was im Zelt des Königs war, weshalb der König verdientermaßen alle Soldaten geheißen hat, ihren Gefangenen den Hals abzuschneiden." Er fügt hinzu: „O, er ist ein tapfrer König!" Noch ein drittes Mal wird der Entschluß, und diesmal wieder auf der Szene, vom König laut:

„Auch wollen wir totschlagen, die wir haben,
Und keiner, der in unsre Hände fällt,
Soll Gnade finden!",

ohne dies dritte Mal durch etwas andres als den Zorn des Königs motiviert zu werden. Was soll man davon nun halten? Ist ein zweimaliger Blutbefehl ergangen oder ausgeführt? (Die dritte Äußerung wird durch die Kapitulation der Franzosen hinfällig.) Oder nur einer? Die erste Alternative scheint mir die wahrscheinlichste zu sein. Auf alle Fälle bleibt aber außer der Nachlässigkeit, mit der Shakespeare diesen Punkt behandelt und die so überaus wichtige Motivierung verwirrt und im Dunkeln gelassen, noch die Flüchtigkeit zu tadeln, mit der eine nach allem Voraufgegangenen ganz unerwartete Wendung im Gemüt des Königs als etwas Selbstverständliches behandelt wird. Wenn bis zum Ausgang der siebenten Szene die Ermordung der Gefangenen noch nicht erfolgt war, so mußten wir doch wenigstens klar darüber sein, welches von den Motiven (die Verstärkung des Feindes, die Niedermetzelung der Troßbuben) das ausschlaggebende gewesen. Wenn aber (was viel wahrscheinlicher ist) der erste Befehl sofort vollzogen, ein zweiter dann nach der Nachricht von dem Überfall erteilt und gleichfalls ausgeführt ist — wie konnte Shakespeare sich mit der Erklärung des ersten Befehls nur begnügen! Und wie nahe lag es, den Befehl bis nach der Kunde von dem Einfall der Bauern zu verschieben, Yorks Tod als Verstärkung zu benutzen — und, da dies immer noch kaum genügt, auf andre Motive zu sinnen, an denen ein Dichter wie Shakespeare nicht arm sein konnte. Wäre man nicht gewohnt, selbst in

den bedeutendsten Schöpfungen des Dichters plötzlich auf unbegreifliche Schwächen der Motivierung zu stoßen, so möchte man fast glauben, Shakespeare habe, nicht wissend, was er mit der schlimmen Tatsache anfangen solle, und doch nicht willens und in der Lage, sie völlig zu übersehen, es absichtlich leicht damit genommen und die Gemüter darüber, anstatt sie aufzuklären, nur verwirrt. Angenommen aber auch, das englische Publikum hätte nach solcher Aufklärung garnicht verlangt, sondern, erbaut von allem, was Heinrich der Fünfte getan, auch diese Tat für ganz in der Ordnung befunden, so bliebe doch damit das dichterische Gewissen nicht unbelastet. Jedenfalls aber zeigt dies Beispiel, wie in der „Historie" die Geschichte dem Drama den Weg versperren kann!

Außer diesem, übrigens wiederholt von den Erklärern Shakespeares zur Sprache gebrachten und selbst von seinen leidenschaftlichsten Anhängern scharf beleuchteten Punkt, ist dem Dichter noch ein andrer als Fehler angerechnet worden, wie ich glaube, mit schwächerem Recht: die scheinbare, mit seiner allem Wortschwall abholden Natur im Widerspruch stehende Schönrednerei des Königs. Es ist wahr, für einen Mann der Tat, der die Worte nicht liebt, spricht Heinrich öfter und zusammenhängender als nötig. Aber anderseits ist nicht zu verkennen, daß der König in Situationen erscheint, in denen er zu sprechen geradezu gezwungen wird, daß bei dem undramatischen Gefüge des Stücks, welches den Helden in eigentlicher Aktion nicht zeigen konnte, dem Dichter kein andrer Weg blieb, als ihn, wo sich Gelegenheit bot, sich episch selbst explizieren zu lassen, und daß es gewiß nicht die Aufgabe des Dichters ist, einen wortkargen Mann womöglich dadurch zu charakterisieren, daß er ihn gar nichts sagen läßt. Die dichterische Sprache ist eben nicht das (verschönerte oder nicht verschönerte) Abbild der Sprache der Wirklichkeit, sondern viel mehr auch der Ausdruck seelischer Empfindungen, die im wirklichen Verlauf der Dinge nicht zur Aussprache gekommen sein würden. Nicht nur was der Mensch sagt, sondern auch das Unausgesprochene, das was er empfindet, spricht der Poet aus. Er entfaltet das im Verborgenen ruhende Gefühl, entwickelt die in der Phantasie

schlummernden Vorstellungen und wird der Herzenskündiger seiner Geschöpfe. Zweifellos hat sich König Heinrich vor Harfleur (III., 1 und 3) und in der Unterredung mit dem Gesandten (IV., 3) kürzer gefaßt, aber daß sein Geist, der seine Truppen beseelen möchte, darnach verlangt, dies auf das nachdrücklichste zu tun, daß sich dies Verlangen dichterisch ausatmen muß und nicht in einem „Vorwärts, Marsch!" stecken bleiben darf, ist ebenso natürlich. Ganz ähnlich steht es mit der Rede an den Kommandanten, mit der leidenschaftlichen Schilderung der Greuel, die über die Stadt hereinbrechen werden, wenn sie sich nicht auf Gnade und Ungnade ergeben werde — Vorstellungen, die des Königs Seele sehr wahrscheinlich beschäftigen, wenn er ihnen auch in der wirklichen Situation, auf dem den wenigsten Menschen vertrauten Instrument der Sprache, keinen so breiten und dichterischen Ausdruck verliehen haben würde. Der Fehler bleibt nur, daß die Bilder der jeweiligen natürlichen Empfindung nicht immer entsprechen, sondern stellenweise gesucht und manieriert klingen, z. B.:

„Dann leiht dem Auge einen furchtbar'n Blick
Und laßt es durch des Haupts Stückpforten schaun
Wie ehernes Geschütz" usw.,

und daß, wenn sie an und für sich dem natürlichen Empfindungs- und Vorstellungskreis des Redenden wohl entsprächen, sie doch zu reichlich verwandt werden. Dieser Vorwurf trifft aber, wie gesagt, nicht das berechtigte Prinzip des Dichters, seine Personen selbst dann ihre Empfindungen aussprechen zu lassen, wenn sie dies im wirklichen Verlauf der Dinge nicht getan haben würden, sondern die Art und Weise dieser Aussprache, der bei den lichtesten Schönheiten wieder die häßlichsten Auswüchse eigen sind.

Bedenklicher übrigens als die langen Reden sind einige Fanfaronnaden, die dem König in der dritten Szene des vierten Aktes mit unterlaufen:

„Der heut'ge Tag heißt Crispianus-Fest:
Wer heute überlebt und heil nach Haus kommt,
Der wird sich recken, wenn der Tag genannt wird,
Sich rühren bei dem Namen Crispians.
. . . . . .

Alter vergißt; doch wenn er nichts mehr weiß,
Das wird er wissen noch mit mancher Zutat
Was er für Taten an dem Tag getan,
Und unsre Namen werden seinem Munde
Geläufig dann wie Alltagsworte sein:
Heinrich der König, Bedford, Exeter,
Warwick und Talbot, Salisbury und Gloster,
Man wird beim Becher ihrer frisch gedenken.

. . . . . .

Und edle Herrn in England, jetzt zu Bett,
Verfluchen's einst, daß sie nicht hier gewesen,
Und werden kleinlaut sein, wenn einer spricht,
Der am Crispianus-Tag mit uns gefochten."

Das ließe sich nun zwar immer noch aus der Absicht des Königs erklären. Er feuert sein Heer an wie man einem edlen Roß den Sporn in die Flanken drückt. Den Kern dieser Worte möchte ich also nicht antasten — im Gegenteil, er ist wundervoll; aber in der Ausführung scheint mir des Guten zu viel getan. Angreifbarer jedoch erscheint mir das widerwärtige Bild und der Bombast der Worte in der folgenden Stelle:

„Und wer sein tapferes Gebein hier läßt
Und stirbt als Mann, ob auch in Mist verscharrt,
Der wird berühmt, die Sonne grüßt ihn dort
Und zieht gen Himmel dampfend seine Ehren,
Indeß sein irdisch Teil die Luft erstickt,
Daß der Geruch in Frankreich Pest erzeugt.
Seht, so von Tapferkeit strotzt Englands Volk,
Daß es, auch wenn schon tot, Streifkugeln gleich
In einem zweiten Lauf des Unheils ausbricht,
Tötend in einem Rückfall wilden Grimms."

Damit ist aber auch der Fehler in dem großartig schönen Bilde des Königs genügend gedacht. Es liegt nun einmal in der Natur der Sache, daß man dem Vollkommenen gegenüber wortlos ist; man weiß es nicht zu wägen und zu messen, man findet den letzten Grund, das Geheimnis seiner Schönheit nicht. Desto beredter sind wir, wenn es zu tadeln und einen Tadel zu begründen gilt. Man wird darum keine Kälte darin erblicken können, wenn die höchste Bewunderung, das reinste Entzücken über die Schöpfung Heinrichs des Fünften sich in einigen Zeilen ausspricht oder sich,

fast schon müßig, wiederholt. Schwerlich wird sich eine feine Natur dem kräftigen Zauber dieser Persönlichkeit entziehen können, und es ist nur begreiflich, daß das Stück, das an und für sich so gar nicht für die moderne Bühne taugt, doch in der mit guter Spekulation auf den Theatereffekt gearbeiteten Einrichtung eines geschickten Dramaturgen (Dingelstedt), besonders aber mit der Vertretung der Titelrolle durch einen der damals liebenswürdigsten Schauspieler (Hartmann) in der Wiener Burg und auf einigen deutschen Bühnen große Wirkung geübt hat. Wo Hartmann nicht den Heinz spielte, war das Bemühen ziemlich hinfällig. Er aber trug die Rolle und das Stück, weil er die unbeholfene Grazie des Helden wie keiner sonst zu verkörpern verstand. Darin liegt freilich der Beweis, daß Heinrich der Fünfte kein modernes Bühnenstück ist; denn einem Werk, dessen Effekt fast ganz auf eine besonders geartete Individualität gestellt ist, kommt dieser Name nicht zu.

Shakespeare hat es, wie in „Heinrich IV.", auch hier meisterhaft verstanden, seinem Helden durch seine Umgebung ein Relief zu geben und ihn mit seinen Gegnern zu kontrastieren. Jetzt ist es nicht mehr das Gesindel von Eastcheap, das ihm zur Folie dient. Seine Offiziere und Soldaten sind es, ihm zum Teil in groben Zügen verwandte Naturen, unter sich vortrefflich unterschieden — der fein abgetönte, stimmungsvolle Hintergrund, von dem Heinrichs leuchtendes Bild sich abhebt. Im Verkehr mit seiner Soldateska zeigen sich seine liebenswürdigsten, gemütlichsten Züge. Für alle hat er ein freundliches Wort, für den greisen Erpingham, für die Soldaten Bates und Williams, und nun gar für den vortrefflichen Fluellen, der mit seinem königlichen Herrn die Zähigkeit des Wollens, die Kraft der Selbstbeherrschung, eine gewisse Schwerfälligkeit, wenn es gilt sich zu äußern, den ausgebildetsten Gerechtigkeitssinn und eine unverwüstliche Herzensgüte gemein hat. Er gehört zu den originellsten und sorgfältigst ausgeführten komischen Charakteren der gesamten Literatur. Er ist immer so ernsthaft, immer mit seiner ganzen Persönlichkeit bei jedem Gegenstand, der ihn beschäftigt. Und gerade dieser phlegmatische Ernst, der seine Weisheiten in dem tollsten Dialekt von

der Welt zum besten gibt, ohne auch nur zu ahnen, daß er fast mit jedem Wort gegen die einfachsten Regeln der Sprache sündigt, gibt ihm den eigenen herzgewinnenden, fast rührenden Reiz der Komik. Im Streit mit Macmorris, bei dem er sich mit der größten Ruhe vorzüglich den Abgang deckt, in dem Preis Pistols, der seiner ehrlichen Seele eine Weile imponiert, in der Unterredung mit diesem, der Bardolph gern von dem Galgen erretten möchte, immer ist er derselbe gerade, fast täppisch-biedre Mann. Er darf dem König, ohne unbescheiden zu erscheinen, ins Angesicht sagen: „Ich prauche mich Euer Majestät nicht zu schämen, Gott sei gepreist, so lange Euer Majestät ist ein ehrlicher Mann.“ Er denkt nicht daran, dem Williams die Ohrfeige nachzutragen, die dieser ihm im Irrtum verabreicht, aber der „schäpige, lausige Schuft“ Pistol, der ihn absichtlich gekränkt, muß daran glauben: er hat umschichtig Lauch und Prügel und zum Schluß zur Heilung seines Hirnkastens einen Sechser in Empfang zu nehmen, wenn er nicht eine zweite Lauchportion versuchen will.

Sobald Verdienst und Tüchtigkeit zu Geltung und Ehren kommen, ist es mit den Eastcheapern naturgemäß vorbei. Seinem Falstaff erspart Shakespeare das Weh, das Brot der Verbannung kosten zu müssen. Er findet ein seliges Ende. Bardolph und der Neuling der Gesellschaft, der mürrische Nym mit seinem albernem „Das ist der Humor davon“, stehlen Schiebkarren, Lautenkasten und Monstranzen und machen dafür die Bekanntschaft mit einem französischen Galgen. Die Lakenreißer kampiert im Spital. Ob sie dort wie ihre Lady Patroneß Frau Hurtig-Pistol stirbt, erfahren wir nicht; was kümmert es uns auch? Pistol will Kuppler und „Schnapphahn mit der hurt'gen Hand“ werden, als er tüchtig geprügelt die Rückreise nach England antritt. Der Knabe, unter diesen Lumpen die einzige ehrliche und männliche Seele, stirbt bei Azincourt.

Ein geringeres Interesse als die erwähnten Personen und Gruppen erwecken die Franzosen, die geringste die englischen Verschworenen. Den Szenen der ersten fehlt es nicht an Witz, der affektierte Kavaliersjargon ist sogar ausgezeichnet getroffen, aber die Charakteristik leidet an großer Einseitigkeit. Nur das Renom-

mistische und Geckenhafte zu betonen, das ist selbst von Shakespeare doch gar zu englisch! Die Verschwörung läßt uns trotz Heinrichs langer Reden kalt. Die drei Verräter, nur leichthin skizziert, geben eine erstaunliche Probe jener plötzlichen und unerklärlichen Willenswendungen, die bei Shakespeare so häufig sind.

Die Poesie der fünf Prologe ist des großen Dichters würdig. Bringt man das Stück überhaupt zur Aufführung, so sollten sie nicht fehlen; schon darum nicht, weil sie den Schein, es sei ein Drama, nicht aufkommen lassen und das Publikum über das, was es sieht und hört, aufklären: ein englisches nationales Epos in dramatischer Form.

König Heinrich der Sechste.

König Heinrich der Sechste gehört zu des Dichters frühesten Werken. Es stammt aus dem Jahre 1591. Eine jugendliche Phantasie, eine an Selbstbeherrschung noch nicht gewöhnte Leidenschaftlichkeit bemächtigte sich damit eines der schaudervollsten Stoffe der englischen Geschichte. Noch greift die Lust an scharfen Kontrasten zu den grellsten Farben und malt mit Blut und Feuer, noch leidet eine ungelenke Technik an den Klippen der Aktion oft kläglich Schiffbruch — aber neben den wilden Übertreibungen der Jugend stehen auch in diesem Werk die lichtesten Offenbarungen aus den geheimnisvollen Reichen des Seelenlebens, und Ungestüm und Roheit des jungen Dichters werden in der Schilderung der maßlosen Greuel bei Towton und Tewksbury sogar zu Vorzügen. Nur eine geniale, ungebändigte Naturkraft konnte sie so überzeugend und schreckenerregend zur Darstellung bringen.

Es ist denen, die von den zahllosen Kommentaren zu Shakespeare auch nur einen einzigen gelesen haben, bekannt, daß die vielfachen, besonders technischen Mängel des ersten Teils die Ansicht hervorgerufen haben, derselbe rühre überhaupt nicht von Shakespeare her, während die beiden folgenden Teile von der nämlichen Kritik (Malone) und ihren Anhängern für Shakespearesche Bearbeitungen zeitgenössischer Dramen (man läßt es unentschieden, ob von Greene, Marlowe, Peele) gehalten werden. Zwischen dieser Anschauung und der gerade entgegengesetzten, die

alle drei Teile für Originalwerke Shakespeares und die beiden angeblichen Vorbilder des zweiten und dritten Teils für betrügerisch erworbene, vielfach verstümmelte und verdrehte Ausgaben der Shakespeareschen Dramen (Nachdruck des Buchhändlers Millington) hält, liegen verschiedene vermittelnde Nüancen. Ausgetragen sind die in der Shakespeare-Ausgabe von Nikolaus Delius eingehend behandelten Streitfragen noch keineswegs. Es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß die von der Echtheit aller drei Teile Überzeugten erhebliche Gründe für sich haben, und daß alles, was aus dem dramatischen Tatbestand als gegen die Autorschaft Shakespeares sprechend hergeleitet worden, sich als wenig stichhaltig erweist. Denn Widersprüche in den drei Teilen beweisen nichts bei einem Dichter, der es bis in seine späteste Schaffenszeit mit dem Tatsächlichen immer nur halbwegs genau nahm und der auch in einem und demselben Drama vor Irrungen und Vergeßlichkeiten nie sicher war. Wenn also Heinrich der Sechste, der im ersten Teil als ein etwa vierzehnjähriger Knabe erscheint, sich im dritten darauf beruft, er sei bei seiner Thronbesteigung erst neun Monate alt gewesen, so fällt dies und Ähnliches nicht ins Gewicht, wenn man den offenbaren und viel schwerer wiegenden Widerspruch bedenkt, in den York und Warwick mit ihren unzweideutig kundgegebenen Verschwörungsplänen treten: der erste, indem er gegen die Worte seines Monologs (II. Teil, I., 1) mit Gloster freundlich tut, und gegen seine wohlverstandenen Interessen, mit Buckingham (offenbar an Suffolks Stelle, cf. I., 2, Monolog des Hume) die Herzogin, Glosters Gemahlin, bei der Verschwörung überrascht — der andre, indem er, der doch eingeweiht ist, nach Glosters Ermordung eine Arglosigkeit zur Schau trägt, die bei diesem schlichten, fast plumpen Charakter unmöglich Verstellung sein kann. Ja, sieht es nicht fast wie eine Art Widerwille des Dichters gegen die Korrektheit des Sachlichen aus, wie eine Abneigung, sich durch sein eigenes Wort binden zu lassen, wenn er sich selbst da Abweichungen erlaubt, wo es nur die mechanische Wiederholung geschriebener oder eingelernter Worte gilt? Ich denke an das Rüpelstück im „Sommernachtstraum", dessen Probe im Walde mit der Aufführung im Schlosse nicht entfernt übereinstimmt, an

den Ehevertrag in „Heinrich VI." (II. Teil, I., 1), dessen Wortlaut in Winchesters Munde anders klingt als in dem Glosters. Wie es fast scheinen möchte, absichtliche Ungenauigkeiten, die keinen einzigen Grund für sich und alle gegen sich haben. Noch weniger sprechen vielfache andre Mängel der Trilogie gegen Shakespeares Urheberschaft: die einseitige Parteinahme für sein England, die sogar der Jungfrau von Orléans keine Gerechtigkeit zollt; die Ungleichheit des Stils, der neben Szenen von höchster Lebenswahrheit steif geschnitzte, symmetrisch geformte Dialoge und psychologisch unmögliche Monologe setzt; die Plötzlichkeit der Willenswendungen der dramatischen Personen; der Reichtum mythologischer Anspielungen. Dies alles sind, zumeist im ersten Teil vorhandene, Fehler und Eigentümlichkeiten, die auch der reife Dichter noch nicht völlig überwunden hat, deren Fülle und Grellheiten sich aber durch seine Jugend und die Anfängerschaft seiner Kunst leicht erklären. Andererseits tragen aber alle drei Teile, auch der am wenigsten genießbare erste, Züge so hoher poetischer Genialität, wie sie in jener Zeit von den uns bekannten Dichtern nur Shakespeare eigen ist, und überdies verfolgen alle so augenscheinlich denselben dramatischen Plan und ist besonders „Richard der Dritte" im dritten Teil so deutlich und mit so meisterlichen Strichen vorbereitet, daß die Annahme, Shakespeare sei der Schöpfer des ganzen Werkes oder zum mindesten doch der Überarbeiter einer minderwertigen Fassung aller drei oder auch nur des ersten Teiles, hohe Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Die wundeste Stelle der ganzen Tragödie, die in den Parteikämpfen in England eine glänzende Reihe dramatischer Charaktere in bewegten und zum Teil wilddramatischen Szenen entfaltet, ist der in Frankreich spielende Teil derselben, vor allem also der mit der Vernichtung der englischen Herrschaft in Frankreich schließende Kampf, in dessen Brennpunkt Shakespeare mit berechtigter Rücksicht auf die Interessen des Dramas Talbot und die Pucelle gestellt, die er aus demselben Grunde, ohne Rücksicht auf die Chronologie, nahe zusammengerückt hat. Es ist, als hätte den Dichter mit dem unerfreulichen Geschäft, die englischen Niederlagen zu maskieren und die Siege der Franzosen auf Zufälle

oder den Beistand der Hölle zurückzuführen, auch die Freiheit und Leichtigkeit des poetischen Schaffens verlassen. Mag auch lediglich zu weit gehender Patriotismus die Quelle dieser Geschichtsfälschung gewesen sein — einerlei, sobald der Dichter sein sonst so helles Auge der Wahrheit verschlossen, verliert er die Sicherheit, und nur mühsam und ungeschickt tastet er sich in dem von ihm selbst verwirrten Gewebe zurecht. Die Charakteristik der Franzosen ist mehr als salopp. Die völlig zwecklose Episode der Gräfin von Auvergne, die als furiarum maxima beginnt, aber mit lustspielartiger Schnelligkeit umschlägt und es sich nun zur Ehre anrechnet, den großen Talbot, den sie eben noch in Ketten legen will, zu „bewirten", zeigt das Können des Dichters von der schwächsten Seite. Eine durch und durch widerspruchsvolle und häßliche Gestalt ist vollends unter Shakespeares Händen aus der Jungfrau geworden. Sei es immerhin richtig, daß die große Masse der Engländer noch zur Zeit der Elisabeth die seltene Erscheinung für eine Hexe hielt — es fragt sich doch noch, ob man einen so großen Geist wie den Shakespeares in demselben kläglichen Irrwahn verstrickt glauben darf. War er es, nun, so hätte ihm, sollte man denken, auch der erstaunliche psychologische Scharfblick und jene Wahrheit in der Menschendarstellung fehlen müssen, die jede Willensäußerung auf ihre natürlichsten Motive zurückzuführen versteht. War er es aber nicht (und ich glaube es durchaus nicht), was konnte ihn zu der widerwärtigen Verzerrung bewegen? Künstlerische Gründe gewiß nicht. Hier gab es keinen Macbethstoff, hier hatte die Phantasie kein freies Feld. Es galt die Darstellung geschichtlicher Tatsachen und die Auffindung der wahren menschlichen Motive der Handelnden. Mochte der Pöbel an Hexen glauben, mochte der alberne gelehrte König Jakob einige Zeit nach der Entstehung „Heinrichs des Sechsten" seine „Dämonologie" schreiben — in dem hellen Geiste eines Shakespeare hätte dieser Wust keinen Platz finden dürfen. Und wären die der Jungfrau auf dem Felde vor Angers erscheinenden Geister auch nur der Nachgiebigkeit an den Volksglauben entsprungen, der Dichter wäre dadurch vor sich selbst doch nicht entschuldigt. Nicht einmal die Berufung auf seinen Chronisten hat er für sich.

Holinshed spricht es keineswegs so schlechthin aus, er halte die Pucelle für eine Hexe; er bewahrt vielmehr augenscheinlich eine wohlbemessene Zurückhaltung, die weit eher darauf schließen läßt, er mißbillige den allgemeinen Glauben anstatt ihn zu teilen. Die einzige üble Rechtfertigung für den Dichter bleibt also nur die Enge des Nationalgefühls, das selbst einen so erleuchteten Geist leidenschaftlich zu verdunkeln vermochte. Aber diese Rücksicht hat sich bitter gerächt. Man braucht nicht einmal an die strahlende Schöpfung Schillers zu denken, um bei der Betrachtung der Shakespeareschen Pucelle das ärgste Mißbehagen zu empfinden. Es spricht sich zwar leicht aus „Satan verwandle sich in einen Engel des Lichts"; aber diese Unterstellung macht aus den Ungereimtheiten in dem Bilde der Pucelle kein mögliches und harmonisches Ganze. Was wir sehen, ist ein chaotisches Gemisch von Kindesunschuld, Frömmigkeit, patriotischer Begeisterung, Verlogenheit, Frechheit, den Künsten und Gemeinheiten einer liederlichen Dirne und den läppischen Praktiken der Teufelsbannerin. Und wie ist es möglich, daß der Dichter die letzte Szene vor der Hinrichtung der Jungfrau hat schreiben können! Er konnte ja seine York und Warwick nicht schlimmer brandmarken als durch die Züge grausamen und zynischen Spottes, den die edlen Lords mit dem dem Tode nahen geängstigten Weibe treiben. Hier ist etwas Ungelöstes. Man sollte denken, der Dichter, der von dem psychologischen Problem der geschichtlichen Jeanne Darc zwar keine Ahnung haben und eine Schillersche „Jungfrau" aus ihr nicht schaffen konnte, hätte doch wenigstens stutzen und sich lieber von der ganzen rätselhaften Erscheinung möglichst kurz wegwenden müssen, anstatt sich auf die Seite ihrer ungerechten Richter und der dummen fanatischen Masse zu schlagen.

Aber nicht nur mit den Franzosen hat der Dichter Unglück, auch seine Engländer werden undramatisch und unbeholfen, sobald sie französischen Boden unter den Füßen fühlen. Talbot und sein Sohn nehmen im Stil des Seneca Abschied voneinander, und sogar das erste Zusammentreffen zweier von Shakespeares bedeutendsten Charakteren, der Margarete und Suffolks, ist trotz einiger stärkerer dramatischer Pulsschläge stilistisch wie das Duett

einer französischen Buffooper behandelt und Shakespeare wohl kaum zuzuschreiben. Den à parts der beiden Liebenden geht auch der letzte Schein von Wirklichkeit ab. Dergleichen wäre nun bei einem leichten, spielend zu behandelnden Sujet gewiß nicht zu verwerfen, wie es denn Beispiele bei den Spaniern und Italienern, bei Calderon, Gozzi u. a. gibt, in denen die Redenden sich wie Sänger in derselben Satzphrase unterbrechen und ablösen — eine Manier, die Wilhelm Jordan in seinen romanisch empfundenen und gestalteten Lustspielen, z. B. in „Tausch enttäuscht", nachgeahmt hat; vielleicht ertrüge man es bei maßvoller Verwendung sogar in einer romanischen Tragödie, deren mehr rhetorische und die Wirklichkeit symbolisierende, als dramatische, individualisierende und realistische Art an und für sich ihre eigenartige Berechtigung hat; aber inmitten so vieler großartiger, der Wirklichkeit scharf nachgezeichneter Szenen nimmt sich die Begegnung Margaretens mit Suffolk, wie Shakespeare sie behandelt hat, trotz aller schönen Einzelheiten wie ein Marionettenspiel aus. Nichts ist der Illusion eines Kunstwerks verderblicher als die Ungleichheit im Stil. Man stelle eine Rubenssche Frauengestalt neben eine Rafaelsche Madonna, und man wird keiner froh werden!

Noch im dritten Teil steht über dem französischen Boden der alte Unstern: kaum kehrt die Handlung aus England für eine Weile dorthin zurück, so gibt uns der Dichter auch eine der schwächlichsten Szenen des Ganzen und eine neue Probe der ungeschickten Behandlung einer Willenswendung im Warwick, der, ohne daß man einen Übergang und den Kampf widerstreitender Gefühle spürte, Knall und Fall aus Heinrichs schlimmstem Gegner zu seinem Freunde, „ja, seinem wahrhaften Freunde" wird: eine jähe Umkehr, an der seine Schlußworte in derselben Szene (III, 3) nichts bessern.

Um so bedeutender zeigt sich Shakespeare in der Schilderung der Wirren, die nach Heinrichs des Fünften Tode über England hereinbrechen, des unseligen dreißigjährigen Krieges der weißen und roten Rose. Hier ist alles brausende leidenschaftliche Bewegung. In heftigen Stößen platzt eine ganze Reihe ausge-

sprochen dramatischer Charaktere aufeinander: Gloster, Wincheſter, York und seine Söhne, Somerset, Suffolk, Clifford, Warwick, Salisbury und last not least „die Ate dieses ew'gen Kriegs", Margareta von Anjou, der, um den Kampf auch auf das Gebiet der weiblichen Eitelkeit zu übertragen, in der stolzen Herzogin von Gloster eine gleichgesinnte Gegnerin gegenübersteht. Noch ist Heinrich der Fünfte nicht begraben, und schon erwacht auch, neben seiner Leiche, der Hader der Großen, um während der ganzen Tragödie nicht wieder einzuschlafen. Parlamentarische Sitte, Achtung vor der Person des Königs, Anstands- und Schamgefühl ist aus dem Kreise der Gewaltigen des Landes verbannt. Jeder ist Feind des andern. Es wird kein Bündnis für die Ewigkeit geschlossen, das nicht schon der nächste Tag wieder zerreißen könnte. Mißtrauen und Groll überall. Kaum sind drei oder vier beisammen, so regnet es auch eine Flut von Verwünschungen herüber und hinüber, wenn nicht die Brutalität des Faustrechts den Zwist entscheidet. Kaum hat der Lord Mayor Gloster und Wincheſter mit ihren Blau- und Braunröcken, die in einer prächtigen Szene aneinander geraten (I. Teil, I, 3), auseinander getrieben, da wiederholt sich auch schon bei dem ersten Wiederauftreten der beiden Parteien das greuliche Scharmützel; nicht genug, daß York und Somerset mit ihren Anhängern im Tempelgarten sich in wilden Schmähungen gegeneinander ergehen — die erste Szene des vierten Aktes bringt uns, diesmal in Gegenwart des Königs, bereits eine Wiederholung des häßlichen Auftritts. Kaum ist Margareta in England gelandet, da beginnt auch schon, zunächst um sie und ihre mitgiftlose Vermählung, ein neuer Groll zu keimen, bis sie im Verlauf der Handlung selbst an dem Wort und Waffengefecht wacker Anteil nimmt und sich keck und herausfordernd in seinen Mittelpunkt stellt. Das Schimpfen (ich finde keinen bezeichnenderen Ausdruck) wird zur „schönen freundlichen Gewohnheit des Daseins". Man lese die dritte Szene des ersten und die erste des dritten Aktes im zweiten Teil. Nicht einmal eine Reiherjagd kann der gute König mehr unternehmen, ohne daß die Mächtigen sich zanken: der hohe Flug von Glosters Falken genügt der frechen Natur Suffolks und des

Kardinals, um einen neuen Streit vom Zaune zu brechen. Man empfindet es fast wie eine Erlösung, wenn an Stelle des wüsten Haders endlich das Blutvergießen tritt, das Yorks immer wacher Ehrgeiz geschickt in Szene setzt, und das von der zweiten Hälfte des vierten Aktes (II. Teil) an das ganze Stück durchtränkt, um sich erst unter „Richard dem Dritten" in vollen Güssen zu erschöpfen. Es ist ganz unfraglich, daß vom rein dramatischen und vollends vom theatralischen Standpunkt das unablässige Wiederholen desselben Motivs sich wie eine Schwäche des Stücks ausnimmt. Das, was wir Ökonomie nennen, fehlt gänzlich. Aber ich glaube auch, das kein anderer Dichter als Shakespeare dergleichen wagen konnte, ohne uns zu ermüden und zu langweilen. In den fanatischen Ausbrüchen des Hasses und der Mordlust ist er unerschöpflich und immer neu. Es ist dies sogar eine Eigenart seines Genius, dem für die Schilderung der Nachtseiten der menschlichen Natur eine verschwenderische Fülle von Formen zu Gebote steht, die, so widerwärtig das Dargestellte auch oft ist, doch immer mit der Kraft einer schrecklichen Wahrheit wirken und unsere Seele gefangen nehmen. Es könnte häßlich klingen, wenn man den großen Dichter einen Virtuosen im Schimpfen und Fluchen nennen wollte, und man brauchte nur ein solches Wort aus dem Zusammenhange zu reißen und aufzubauschen, um auf den armen Kritiker alle Pfeile des Unwillens zu lenken. Aber es ist darum nicht minder wahr, und es sind nicht die Königsdramen allein, die davon überzeugende, bewunderungswürdige Proben geben.

Die unschuldige Ursache des großen Landesunglücks, der königliche Knabe, der gewissermaßen unter unsern Augen zum unköniglichen Manne heranwächst, der bedauernswerte Spielball der Parteileidenschaften, Heinrich der Sechste, ist eine der gewagtesten und gelungensten Schöpfungen der gesamten dramatischen Poesie. Das gerade Gegenteil eines dramatischen Helden, nie aktiv, immer passiv, steht er hart an der Grenze einer unästhetischen Würdelosigkeit und Schwäche, die unsere Sympathien herauszufordern kein Recht hätte, und doch verliert er sie keinen Augenblick. Was ihm Stärke und Schwung verleiht, das ist die

kindliche Reinheit und Frömmigkeit seines Gemüts, die ihm selbst in der ärgsten Verstrickung noch eine Gelassenheit bewahrt, die wie Festigkeit aussieht. Eine Natur, die für die große Welt nicht taugt, ohne Verständnis für den stachelnden Ehrgeiz seiner Umgebung, ohne Lust und Fähigkeit, einem Sturm, dem er nicht gewachsen ist, die Brust zu bieten. Selbst weniger unruhvolle Zeiten würden ihn zu keinem guten Herrscher gemacht haben. Es fehlt ihm nicht an Klugheit und Beredsamkeit, seine feine Ansprache an die Streitenden Vernon und Basset, an Somerset und York und ihre Anhänger enthüllt uns sogar einen Zug von Diplomatie, aber er wird lediglich von moralischen Rücksichten gelenkt und verliert alle Sicherheit, sobald er keinen rechtlichen Grund unter seinen Füßen fühlt. Eindringlich ermahnt er als Knabe Gloster und Winchester zur Verträglichkeit. Auch als York ihm im Parlamentshaus mit bewaffneter Hand den Frieden diktieren will (III. Teil, I, 1), zeigt er so lange Entrüstung und einen fast königlichen Stolz, als er in diesem nur den frechen Rebellen erblickt:

„Aufrührerischer York! Verlaß' den Thron
Und knie um Gnad' und Huld zu meinen Füßen:
Ich bin dein Fürst und Herr!"

Sobald aber York und seine Anhänger ihre Empörung mit Gründen unterstützen und ihm der Gedanke kommt, „sein Recht sei schwach," gerät er auch ins Schwanken, und so, von seiner moralischen Sicherheit verlassen, schließt er mit dem kecken Eindringling einen schimpflichen Vertrag und raubt seinem männlich gesinnten jungen Sohne das Erbrecht. Dies ist die Stelle, in der er am tiefsten sinkt, doppelt gefährlich, weil sie dem unglücklichen Manne, als er den Sturm seiner Frau herannahen sieht, den vernichtenden Anhauch des Komischen verleiht. „Da kommt die Königin," sagt Exeter, „ihr Blick droht Zorn. Ich schleich' mich fort." Und Heinrich: „Exeter, ich geh' mit."

Den berechtigten Klagen der empörten Königin, dem Trotzwort seines Kindes weiß er nichts gegenüberzustellen als die traurige Berufung auf einen „Zwang", der für eine starke Natur selbstredend nicht vorhanden gewesen wäre.

„Verzeih' mir, Margareta, lieber Sohn,
Mich zwang der Graf von Warwick, zwang der Herzog."

Vor solchem Zwange bewahrt den zu jedem tatkräftigen Widerstand unfähigen Mann auch seine sittliche Reinheit nicht. Nicht nur, wenn er über Recht und Unrecht im Unklaren ist, streckt er die Waffen, er bringt es auch dann zu keiner Tat, wenn das Recht ihn gebieterisch zum Schirmer der Unterdrückten herausfordert. Er vermag wohl sich des „tugendhaften Herzog Humphrey" mit sanften und freundlichen Worten in der Parlamentssitzung zu Bury anzunehmen (III. Teil, III, 1), aber als Winchester und Suffolk auf den redlichen Alten eindringen und ihn verhaften, da fehlt dem Könige wieder die Kraft der Entschließung. Es könnte ja doch sein! Die Ankläger könnten ja doch recht haben! Die Gerechtigkeit verlangt, daß beide Teile gehört werden! Aus diesen schwächlichen Erwägungen entspringen dann die matten Worte:

„Ich hoffe zuversichtlich Mylord Gloster,
Daß Ihr euch reinigt von allem Argwohn,
Mir sagt mein Herz, daß Ihr unschuldig seid."

Damit ist nun freilich der Herzog dem Verderben geweiht. Die schönen Klageworte: „Ach, Margareta, Gram ertränkt mein Herz" kommen zu spät, Heinrichs leidenschaftlicher Ausbruch gegen Suffolk in der Szene des dritten Aktes (II. Teil) vermag den redlichen alten Freund nicht wieder zu erwecken. Und selbst jetzt folgt er seinem ersten Gefühl, das in Suffolk den Mörder wittert, noch nicht unbedingt. Der Verdacht könnte ja doch falsch sein!

„Du Richter aller, nimm mir die Gedanken,
Gedanken, die sich müh'n mir einzureden,
Daß blutige Hand an Humphrey ward gelegt."

Also die Gedanken müssen „sich müh'n", ihm einzureden, was so greifbar vor aller Augen liegt! Und wäre nicht Warwick gegen Suffolk aufgetreten, hätte das Volk nicht Suffolks Tod oder seine Verbannung drohend verlangt, Heinrich hätte sich doch noch bedacht, den „holden" William de la Poole außer Landes zu schicken. Nur auf solche Macht gelehnt, von dem allgemeinen

Willen gedrängt, konnte er den allmächtigen Marquis stürzen und sich und England von einem frechen und geschäftigen Feind befreien. Dies bleibt aber auch seine einzige „Tat". Je mehr seine Sterne sich verdunkeln, desto gläubiger und hoffnungsvoller blickt er gen Himmel. „Wie Gott will!" kann er sagen, als Somerset ihm die Kunde bringt, daß Frankreich ganz für ihn verloren sei. Mit keiner Fiber hängt er am irdischen Besitz, alle seine Gedanken suchen den Himmel, das Vergängliche ist ihm nur ein Gleichnis für das Ewige. Alles, was er sieht und hört, deutet er inbezug auf seine fromme innere Welt: den Flug von Glosters Falken, den Zweikampf Horners und seines Lehrjungen, Cades Aufstand, Beauforts Tod. Er kann mitten im Schlachtgetümmel Gedanken stiller Sehnsucht nachhängen. Wozu soll er sich um den Ausgang sorgen? „Wem Gott ihn geben will," sagt er, „deß sei der Sieg!" Es entbehrt zwar aller Realität, wenn Shakespeare ihn im dritten Akt (III. Teil) in der Försterszene mit einem Gebetbuch auftreten läßt — aber sein Erscheinen mit diesem Attribut ist doch sehr bezeichnend. Er lebte im Gebet, wie er im Gebet stirbt. Es ist gewiß: für eine Gestalt wie diese unser Interesse zu erwecken und durch fünfzehn Akte rege zu halten, das konnte nur einem großen Dichter gelingen. Die Gefahr der Karikatur lag so nahe; aber Shakespeare hat sie glänzend überwunden. Heinrich der Sechste gehört sogar zu den am feinsten individualisierten Charakteren des Dichters. Seine Frömmigkeit wird nie Frömmelei, seine Schwäche nicht Feigheit, sein feines blasses Antlitz mit den hülflos dreinblickenden Kinderaugen trägt einen Schimmer von Verklärung, seine Untätigkeit den Reiz der Anmut einer Natur, die durch nichts wirken kann, was sie tut, sondern nur durch das, was sie ist. Freundlich hat der Dichter seine Schwächen und sein Unglück verhüllt oder verschönt und in der Überwindung der Schwierigkeiten, die die Stellung einer so undramatischen Figur im Gefüge des Dramas mit sich brachte, einen großen Triumph gefeiert.

Je tatenloser Heinrich ist, um so tatenlustiger ist seine Umgebung. Recht mit Absicht wird er mit jedem der Großen in einer bedeutenden Szene kontrastiert. Jeder wendet sich an ihn,

jeder will Recht von ihm. König, tu' dies, König, tu' das! Der König ist das dritte Wort, Glosters und Winchesters, Vernons und Bassets Streit hat er zu schlichten; York, Somerset, Warwick — es ist keiner, der nicht ein Anliegen an ihn hätte. Als könnte er helfen, ruft ihm sogar der freche Suffolk im Burypalast wie der Schulknabe dem Lehrer zu:

„Der falsche Warwick und das Volk von Bury
Stürmt alles auf mich ein, erhab'ner Fürst."

Sie werden im zweiten Teil (III, 1) von Gloster vortrefflich charakterisiert, die würdigen Pairs:

„Beauforts rotfunkelnd Aug' schwatzt seinen Grimm aus,
Und Suffolks düstre Stirne stürmischen Haß,
Der scharfe Buckingham macht mit der Zunge
Der häm'schen Last auf seinem Herzen Luft;
Und der verbiss'ne York, der nach dem Mond langt,
Und dessen frechen Arm ich rückwärts riß,
Zielt mir mit falscher Klage nach dem Leben."

Zur Ergänzung für Suffolk dient sein eigenes Wort (IV, 1):

„Des Suffolk Herrscherzung' ist streng und rauh,
Gewohnt zu fordern, ungeübt im Flehn."

Auch Warwick findet in Suffolks Munde seine, nur durch den Haß etwas gallig gefärbte Charakteristik:

„Du Lord mit stumpfem Witz und grober Sitte!
Wenn eine Edelfrau je so gefehlt,
Nahm deine Mutter in ihr sündlich Bett
'nen Bauerntölpel und auf edlem Stamm
Ward wildes Holz gepfropft, deß Frucht du bist
Und nimmer von der Nevils edlem Blut."

Es liegen in diesen kurzen Bezeichnungen lichtvolle Winke für die Schauspieler, die für die Ausarbeitung des äußeren Bühnenbildes der Charaktere unschätzbar sind. Beauforts rotfunkelnd Aug'! Wie kennzeichnet es die wilde Gier und die Gemeinheit seiner Natur! Er ist der häßlichste Charakter von allen, „frecher als der Teufel", wie der Lord Mayor sagt. Die Geschichte kennt ihn von etwas besserer Seite, Shakespeare aber häufte mit Freuden gerade auf den Pfaffen alle Qualitäten der Schande. Geiz und Wollust reichen sich in ihm die Hand. Er

scheut sich trotz seines Priesterrocks ebenso wenig vor einer Schlägerei auf offener Straße wie vor dem heimlichen Mord im Dunkel der Nacht zwischen vier Wänden; und als wäre es an den Taten des Lebenden nicht genug, zeigt Shakespeare uns in einer dramatisch zwar überflüssigen, furchtbar realistischen Szene auch noch den Sterbenden, der unter schrecklichen Qualen vom Leben scheidet: eine, wie sich herausgestellt hat, für den Darsteller unverhältnismäßig lohnende, höchst effektvolle Aufgabe.

Der „holde" Suffolk ist kein Lanzelot vom See, er hat nicht die Honigzunge des jungendlichen Liebhabers, der auf denjenigen Theatern, die in der Aufführung der Königsdramen die notgedrungene Erfüllung einer Pflicht gegen den Dichter erblicken, die Rolle zu vertreten pflegt. Er ist vielmehr eine stürmische Natur, und durch feurige, rücksichtslose Männlichkeit, nicht durch süßliche Galanterie gewinnt er sich „mit unanständiger Eile" die Neigung der französischen Prinzessin. Margareta, die in Heinrich den Schwächling verachtet, erkennt in Suffolk ihren Gebieter, den Mann, den Herrn, sie setzt um seinetwillen jede Klugheit hintan und bewahrt ihm ihre Liebe bis zum Tode. Der kluge Buckingham, der ehrgeizige, aber unbedeutende Somerset der Vater gesellen sich zu der mit unerhörtem Cynismus vorgehenden Verbrüderung gegen den „guten" Herzog von Gloster, dessen zwar brauseköpfiges, aber allen sittlichen Gründen zugängiges, biederes, mehr vertrauensseliges als vorsichtiges Naturell den Koterien des Hofes ein unverstandenes Ärgernis ist. Gloster trägt seine Ehrlichkeit auf seinem Antlitz, nichts ist an ihm, was mißdeutet werden könnte. Der König kennt ihn als mild und tugendhaft. Seine edlen Eigenschaften erscheinen nur wertvoller, je mehr auch er sich von Natur jähzornig und leidenschaftlich zeigt. Er hat gelernt, sich zu erziehen: der „Gang um das Viereck" in der dritten Szene des ersten Aktes (II. Teil) ist ein wunderschöner, symbolischer Beweis dafür. Und gegen diesen edlen und gerechten Mann verschwört sich selbst das „Bärenpaar" der Nevils, Salisbury und Warwick! Zwar nicht geradezu. Aber sie lassen es doch geschehen, daß die Meute ihn stellt und zu Falle bringt. Sie rechnen auf seinen Untergang, damit ihr Schützling York

steigen kann. Darum ist aber auch bei der Natur der Nevils und besonders Warwicks, des breitschultrigen, steinreichen und mächtigen, mehr treuherzigen als intelligenten Bauernedelmanns, das Verhalten der beiden in der großen Szene nach Glosters Ermordung eine Unmöglichkeit. Einer solchen Verstellung, wie Shakespeare sie hier von ihnen verlangt, müßte diese plumpe Ehrlichkeit nun und nimmermehr fähig sein. Sie hätten verstummen und zu warten, vielleicht auch auf Suffolks Bestrafung dringen und dieselbe jubelnd aufnehmen mögen. Aber in der Komödie des Schmerzes und der Entrüstung über den Mord die Hauptrolle zu spielen, das hätte gewiß keiner von Warwick verlangt und erwartet. In diesem Dilemma gibt es nur eine für Shakespeare halbwegs günstige Erklärung, die, daß er sich der Worte, die York in der zweiten Szene des zweiten Aktes (II. Teil) an die Nevils richtet, nicht mehr erinnert hat, der Worte:

„Tut ihr wie ich in diesen schlimmen Tagen
Und drückt die Augen zu bei Suffolks Frechheit,
Bei Beauforts Stolz, beim Ehrgeiz Somersets,
Beim Treiben Buckinghams, der ganzen Rotte,
Bis sie den Hirten bei der Herd' umgarnt,
Den tugendhaften guten Herzog Gloster:
Das suchen sie und finden bei dem Suchen
Den eigenen Tod, wenn York weissagen kann."

Die andere Deutung, der Dichter habe dem Warwick wirklich die große Kunst der Verstellung zugetraut, die er andernfalls im dritten Akt des zweiten Teils (2. Szene) bewährte, belastet ihn zu stark.

Die schlimmsten Feinde des Landes und des Königs, die Seelen der Rosenparteien, verlangten naturgemäß die sorgfältigste und breiteste Behandlung im Stück. Sie wird ihnen je nach ihrer Persönlichkeit. Margareta schillert in den gleißendsten Farben des weiblichen Dämons, in heißen, vollen Zügen atmet sie ihre leidenschaftliche Seele aus — York sucht die Einsamkeit der Monologe, springt ruckweise, mit Pausen, von Staffel zu Staffel, bis die Zeit des öffentlichen Auftretens für ihn gekommen ist. Jene hat die Zunge, um ihre Gefühle rücksichtslos zu äußern, dieser, um seine Gedanken zu verbergen. Als die beiden tötlichen

Gegner in der Ebene bei Schloß Sandal zusammentreffen, wird Margareta in jeder Beziehung zur Siegerin: York hat nur hilflose Klagen, sie hat die glühende Beredsamkeit der Rache. Wie dem Dichter durchschnittlich der große geniale Wurf einer auf einem Grundton verharrenden Natur besser gelingt als die langsame Entwicklung eines durch alle Tonarten modulierenden Charakters (seine Einfälle sind größer als ihre thematische Verarbeitung), so hat auch Margareta vor York den Vorzug. Sie gehört überhaupt zu Shakespeares vollendetsten Schöpfungen. Daß der jugendliche Überschwang das Maß oft überschreitet, ist bei dieser maßlosen Natur, an deren Echtheit man nie versucht wird zu zweifeln, kaum ein Fehler. Sie schauspielert die züchtige Jungfrau sehr schön, so lange sie nur noch Reigniers Tochter ist, sobald sie aber die Krone trägt und ihr Ehrgeiz keine Rücksichten mehr zu nehmen braucht, wird sie der vollkommenste Mann am Hofe. So lange es sich noch lohnt den Schein zu wahren, ist sie eine vortreffliche Komödiantin (man höre ihre wirkungsvollen Klagen um Glosters Tod, um Heinrichs erkaltete Liebe, ihre feine halb sarkastische Antwort in der vierten Szene des vierten Aktes [II. Teil]: „Ich würd' um dich nicht trauern, sondern sterben"); wenn aber nichts mehr auf dem Spiele steht, zeigt sie schreckenlos ihr wildes Furienantlitz. Es ist ein glücklicher Zug Shakespeares, daß er uns über den verwundbaren Fleck dieses streitbaren und kriegerischen Weibes auch nicht im unklaren läßt. Die Eitelkeit ist es.

„Mich ärgern diese Lords nicht halb so sehr,
Als des Protektors Weib, die stolze Dame,
Sie fegt am Hof herum mit Fraungefolge,
Als wär' sie Kaiserin statt Humphreys Weib.
Die Fremden glauben, sie sei Königin!
. . . . . .
Sie prahlte jüngst im Kreise ihrer Schranzen,
Die Schlepp' an ihrem schlechtsten Rocke sei
Mehr Wert als meines Vaters Land, eh' Suffolk
Zwei Herzogtümer gab für seine Tochter."

Frau Eleonore, Glosters „Herzenslene" macht ihr allerdings den Frauensieg ebenso wenig leicht wie den der Herrschaft im

Lande, und daß sie vor keinem Mittel zurückscheuen werde, um zum Ziele zu gelangen, beweisen ihre eigenen Worte deutlich genug:

„Wär' ich ein Mann, ein Prinz und nächster Erbe,
Fort stieß ich diese läst'gen Stehimwege
Und bahnt' auf ihren Rumpfen mir den Weg.
Und auch als Weib, ich werde meine Rolle
Im Schaugepräng Fortunens rüstig spielen."

Leider wird ihr der Weg bald versperrt. Ihr erster Schritt, die Geisterbeschwörung, stürzt sie schon aus all' ihren Himmeln und verschafft ihr einen unfreiwilligen Aufenthalt auf der Insel Man. Es wäre über diese Szene an sich kein Wort weiter zu verlieren, wenn nicht der hie und da auftretenden Ansicht entgegenzutreten wäre, es handle sich dabei nur um einen Schwindel, „Krimskrams" und „Plunder", wie York den Apparat wenig respektvoll und gläubig nennt. Wie skeptisch sich aber auch York gegen die Geisterbeschwörung verhalten mag, so spricht doch nichts dafür, daß Shakespeare in ihr gleichfalls nur eine Mystifikation habe sehen wollen. Wäre dies seine Auffassung gewesen, so hätte er ihr mit einem einzigen Wort (etwa in dem Monolog des Hume nach dessen Unterredung mit der Herzogin) Ausdruck verleihen können. Diese Aufklärung unterbleibt aber nicht nur, sondern andere gewichtige Momente sprechen zweifellos für die Echtheit der Erscheinungen. Es „donnert und blitzt" bei dem Werk, sogar „entsetzlich" (terribly). Dies soll doch nicht mit Blech und Kolophonium bewerkstelligt sein? Die Orakel treffen ein! Besonders das auffallende auf Suffolk bezügliche! Einen besseren Beweis für die Lauterkeit des beschworenen Geistes „Asmath" kann man doch nicht fordern! Wenn Suffolk auch in der Mordszene eines „weisen Mannes" gedenkt, der ihm jenen zweideutigen Spruch, nachdem er ihm das Horoskop gestellt, gegeben, wenn er selber also das Orakel auf eine andere Quelle als die der Beschwörung in Glosters Garten zurückzuführen scheint, so beweist diese Abweichung oder, wenn man will, Ungenauigkeit, bei Shakespeare, nach allem früher Gesagten, nichts. Und konnte Suffolk auf andrem Wege durch Zuhilfenahme außerirdischer Kräfte Prophezeihungen über sein Ende erlangen, so konnte er es auch durch

die Künste der Grete Jordan, des Southwell und Bolingbroke. Um so weniger Grund zum Zweifel liegt vor, als Shakespeare ja auch die Geister der Pucelle ernsthaft genommen hat, und als es in diesem Falle auch König Heinrich und sein Hof tun. Die Hexe wird verbrannt, die Helfershelfer erdrosselt, die Herzogin ins Exil geschickt. Damit hat denn Margareta mehr, als sie hoffen durfte. Ohne den nagenden Wurm der verletzten Eitelkeit im Herzen kann sie ihren wilden Lauf fortsetzen, bis die Ereignisse über sie selbst zusammenstürzen und sie aus dem Ruin ihres Königtums nur eins in ihre elende Witwenschaft hinüberrettet: die Energie des Hasses und der Flüche.

Margaretas und des Hauses Lancaster ehrgeiziger Widersacher, York, ist für die erstaunliche Reife, die auch schon durch Shakespeares jugendlichstes Schaffen bricht, ein beredtsprechender Beweis. Hier galt es ernste Arbeit. Ein kluger, verschlossener Mann hatte sich vom einfachen Richard Plantagenet, dem nach der Hinrichtung seines Vaters, des Grafen von Cambridge, die Rechte seines adligen Blutes aberkannt sind, durch langsames Vorrücken zum König von England zu entwickeln. In die versteckteften Winkel und Gänge der politischen Intrigue hatte der Dichter Einblick zu erlangen. Phantasie und geniales Hellsehen reichten zur Lösung der schwierigen Aufgabe nicht aus. Scharfe Beobachtung, diplomatischer und politischer Sinn mußten ergänzend hinzutreten. Und diese Gaben weist Shakespeare, wenn auch noch in unzulänglicher Entwicklung, in dieser interessanten Schöpfung schon überraschend auf. Schon um ihretwillen verdiente „Heinrich der Sechste" speziell als historisches und politisches Drama einen hervorragenden Platz unter den „Histories", wenn nicht die überzeugende und hinreißende Schilderung der Parteiwirren ihn dem Stücke allein sicherte. Hier ist wirklich einmal, trotz unzähliger Abweichungen von der geschichtlichen Wirklichkeit, die dem Dichter unbedenklich verstattet waren, der Geist der Zeit vortrefflich erfaßt und anschaulich in die Erscheinung versetzt.

Anfangs liegt York-Plantagenet nur wegen irgend eines Privatanspruchs, über den wir nicht einmal aufgeklärt werden, mit dem Herzog von Somerset im Streit. Er sucht Händel, er

muß zu schaffen haben. Mit größerer Kühnheit, als sie dem Sohn eines entehrten Vaters geziemen dürfte, tritt er den Feinden Somerset und Suffolk gegenüber. Er weiß, daß er es wagen darf. Hat er doch den mächtigen Warwick, an dessen Gunst ihm alles gelegen ist, auf seiner Seite (II., 4, I. Teil). Er verweist schon auf die Zeit, „die seinem Wunsch heranreift", und tut alsbald die ersten Schritte, um seinem Hader eine bestimmte Richtung zu geben. Er sucht um Einsetzung in seine Rechte nach und findet Gewährung seines Gesuchs. Gewiß wäre ihm die Verweigerung erwünschter gewesen. Er wird zum Herzog von York ernannt. Die neu erworbene Ehre entlockt ihm die Worte an den König:

„Dein untertän'ger Knecht gelobt Gehorsam
Und untertän'gen Dienst bis in den Tod."

Er geht sogar so weit, jedem den Tod zu drohen,

„der nur abgünstig denkt von Eurer Hoheit."

Als aber Heinrich sich, zur Entscheidung des Streits zwischen Vernon und Basset aufgerufen, mit einer graziösen Wendung die rote Lancasterrose ansteckt, macht er aus seinem Unwillen darüber kein Hehl. Als Warwick ihn, voll freudiger Bewunderung über die rednerische Leistung des Königs, versichert, dieser denke gewiß nichts Arges, erwidert er: „Und wüßt' ich, daß er's täte . . ." — das übrige unterdrückt er. Man sieht, er hat im Stillen einen Schritt weiter getan.

In dem bedeutsamen Monolog am Schluß der ersten Szene des zweiten Teils nennt er sich schon den „Eigentümer" der Güter, die der König verschenkt, der Herzogtümer Anjou und Maine.

„Einst kommt ein Tag, wo York das Seine heischt,
Und darum nehm' ich die Partei der Nevils
Und tue freundlich mit dem stolzen Gloster,
Und wenn die Zeit kommt, forder' ich die Krone:
Sie ist das güldne Ziel, darauf ich halte."

Dies deutliche Aussprechen seiner Entschlüsse und dessen, was nun kommen soll, ist dramatisch zwar nicht sonderlich geschickt, aber es zeugt von der Sorgfalt, mit der der Dichter diesen Charakter überwacht, um von Zeit zu Zeit seine stillen Pfade grell zu beleuchten. Der Sturz von Glosters Gattin gibt ihm erwünschte

Gelegenheit. York lädt die Nevils zu Tisch. Ein prächtiges Zweckessen und eine gute Diplomatie, die beiden Biedermänner, nachdem sie durch das „schlichte Mahl" gemütlich gestimmt sind, zu sich herüberzuziehen! Salisbury hört überhaupt nur mit halbem Ohre zu. Warwick gibt sich redliche Mühe, den Stammbaum zu begreifen, rekapituliert kurz, achtet alle voraufgegangenen geschichtlichen Vorgänge gleich Null und folgt der Zahl und der Legitimitätsidee: Heinrich stammt vom vierten Sohn Eduards des Dritten, York vom dritten — das ist entscheidend! Die ehrlichen beiden (Salisbury von seinem Sohne animiert) huldigen dem neuen „König Richard"!

Nichts kommt diesem jetzt gelegener als seine Sendung nach Irland. Schon hat er den Cade für sich gewonnen (wie er in einem technisch in einzelnen Partien, in denen er weniger mit sich selbst spricht, als vielmehr dem Publikum Enthüllungen macht, ungeschickten Monolog sagt), um unter dem falschen Titel eines John Mortimer Aufruhr zu stiften.

„Wie Frühlingsschauer strömen die Gedanken,
Und kein Gedanke, der nicht Hoheit denkt."

In Monologen und à parts geht es nun ruckweise vorwärts.

„Von Irland her kommt York und heischt sein Recht
Und reißt von Heinrichs schwachem Haupt die Krone."
(V., 1, II. Teil.)

Noch muß er freundlich tun,

„bis Heinrich schwächer ist und stärker ich,"

er will nur „den stolzen Somerset vom Hof entfernen" und zeigt sich bereit, dem König sogar seine Söhne als Geiseln zu überantworten, als er hört, Somerset *sei* bereits gefangen. Als ihm aber dieser, von der Königin selbst geführt, frei vor die Augen tritt, da brechen die langgefesselten Gedanken endlich los.

„Argliſt'ger König, brichſt du mir dein Wort,
Da du doch weißt, wie schwer ich Kränkung dulde?
König nannt ich dich? Nein, du bist nicht König.
. . . . . .
Dein Kopf da steht zu einer Krone schlecht.
. . . . . .
Mach' Platz! Bei Gott, du sollst nicht Herrscher sein
Des Manns, den Gott zu *deinem* Herrscher schuf."

Nun ist der Damm gebrochen, die Flut bricht herein. Die jungen Yorks, die Cliffords treten in die Handlung. Ein wilder Kampf beginnt. Aber noch einmal gibt er sich zur Ruhe. Heinrich schließt mit dem Rebellen den entehrenden Vertrag.

„Hiermit vermach' ich
Den Thron auf immer dir und deinen Erben
Mit der Bedingung, daß du hier beschwörst
Den Bürgerkrieg zu endigen und mich,
Solang' ich leb', als Souverän zu ehren,
Und weder durch Verrat noch offne Feindschaft
Nach meinem Sturz zu trachten und dem Reich."

York leistet den Eid, um ihn in der nächsten Szene (I, 2, III. Teil) auch schon zu brechen. Die Motivierung erscheint hier schwach, die Ausführung ungeschickt. Wenn wir auch über Yorks Dichten und Trachten nicht im unklaren sind und in sein Inneres sehen, auch wenn er schweigt, so handelt es sich doch hier um den letzten großen, durch feierlichen Vertrag und heilige Eide erschwerten Schritt. Da möchte man etwas von der Mischung widerstreitender Gefühle in seinem Herzen sehen, statt Zeuge zu werden, daß er, eben noch seiner Eide eingedenk und entschlossen sie zu halten, eine halbe Minute später durch eine flaue Dialektik seines Sohnes Richard zum entschlossenen meineidigen Rebellen wird. Will man etwa keine ungenügend motivierte Willenswendung hierin erblicken, so wird man sich doch sagen müssen, daß wenigstens die Darstellung dieser Wendung unvermittelt und dilettantisch erscheint.

Damit ist aber auch sein Stern auf der Höhe seiner Bahn. Ein jäher Niedergang folgt. Ein Maulwurfshügel wird sein Thron, eine papierne Krone sein Diadem — als Scheinkönig, von seinen Feinden verspottet, stirbt der Mann, dessen königliches Trachten mit der Neigung, möglichst lange den Schein zu wahren, Hand in Hand ging, dessen lauernde Politik sich dämpfend auf seine Impulse legte, ein Mann, der für einen Helden zu diplomatisch und für einen Diplomaten zu heldenhaft war, der ewig murrende, verbissene York: the dogged York.

Das junge Geschlecht, das den Kampf fortsetzend im dritten Teil der Tragödie in das Vordertreffen tritt, zeigt nicht minder

interessante und kontrastierende Charakterköpfe als das alte: der „schreckliche" Lord Clifford der Sohn, die eingefleischte Rachsucht und Mordbegier, der leichtsinnige, üppige Eduard, der schwache, ästhetisch widerwärtige Clarence, der scharfe, erbarmungslose Richard, der sich plötzlich als der künftige Richard der Dritte offenbart (seiner wird bei Besprechung der nach ihm benannten Tragödie gedacht werden), der entschlossene jugendliche Prinz von Wales, der zarte Knabe Rutland. Aber je tiefer der Dichter im Blut watet, desto sorgloser wird auch die Behandlung der Details. Es ist, als schwemmte der große Strom künstlerische Ruhe, Maß und Besonnenheit fort; ganze Leichen oder abgeschlagene Köpfe fehlen fast in keiner Szene. Brutalität und Cynismus wuchern schreckenerregend empor. Man begreift es noch, daß ein Weib wie Margareta dem alten York zum Abtrocknen seiner Tränen das Tuch reicht, das sie in seines Sohnes Blut getaucht — aber wenn Richard und Clarence im Bunde mit Warwick die Leiche des Clifford verhöhnen (ein Warwick sogar!), dann schreckt man davor doch, so furchtbar packend diese Szenen auch sind, wie vor etwas der Kunst nicht mehr Würdigem, unnütz Peinigendem zurück. Ganz undramatische, pedantisch parallelisierte Szenen (Vater und Sohn auf dem Schlachtfeld von Towton, die Werbung Eduards um Lady Grey) zeigen ein Nachlassen der dichterischen Kraft, die im zweiten Teil der Tragödie ihr ganzes jugendliches Können an die bedeutende Aufgabe setzte und ihr Bestes gab.

Zu diesem Besten gehört auch, wenn man nur im Lobe nicht das Kind mit dem Bade ausschütten will, der Aufstand des Cade. Wir lernen den Rebellen, schon ehe er auftritt, durch York als einen schlauen, tapferen, zu allem Äußersten entschlossenen Menschen kennen (II. Teil, III., 1. Yorks Monolog):

„In Irland sah ich diesen störr'gen Cade
Standhalten einer ganzen Rotte Kerns.
Er focht, bis seine Schenkel mit den Pfeilen
Fast aussahn wie ein starrend Stachelschwein;
Und als er dann befreit war, sah ich ihn
Grad aufrecht springen wie ein Mohrentänzer,

Die blut'gen Pfeile schüttelnd wie der die Glöckchen.

. . . . . .

Gesetzt man fing' ihn, quält' und foltert' ihn,
So weiß ich doch, kein Schmerz preßt es ihm ab,
Daß ich ihn angereizt zu diesem Kampf."

Er versteht es, einen Pöbelhaufen zu fanatisieren und sich zugleich durch einen gewissen halbironischen Humor mit ihm anzubiedern. Einige Schlagwörter, für den gemeinen Verstand nicht allzuhoch, müssen dem Aufruhr einen Schimmer idealistischer Berechtigung verleihen — im übrigen weiß er, daß der Appell an den niedrigsten Egoismus der beste Stachel zum Aufruhr ist. („Man soll in England sieben Sechserbrote für einen Groschen verkaufen, die dreireifige Kanne soll zehn Reifen haben, und ich will es für Hochverrat erklären, Dünnbier zu trinken.") Nur ist auch hier, wie immer bei Shakespeare, das „Volk" wieder von der lächerlichsten und häßlichsten Seite gezeigt, die ganze Behandlung der Rebellion dicht an die Parodie gerückt, die Wirkung darum auch mehr grotesk komisch als furchtbar. Einige für den deutschen Geschmack unsrer Tage sehr gesuchte Wortwitze leiten Cades ersten Auftritt ein. Die albernen Seitenbemerkungen der Rebellen Märten und Smith machen aus seiner Ansprache an das Volk eine Posse. Daß die rohe Masse der Engländer jener Zeit einen französisch parlierenden Edelmann hassen mochte, eben weil er französisch sprach, wäre ganz begreiflich, aber solche Antipathien bleiben im Gefühl. Eine Deduktion klar und bündig wie diese: „Er kann französisch sprechen, folglich ist er ein Verräter" hätte dagegen auf die 20000 Mann, die der geschichtliche John Cade zu befehligen die Ehre hatte, gewiß nicht verfangen, ebensowenig wie die Begründung des Urteils, das den armen Küster mit Tintenfaß und Feder um den Hals an den Galgen bringt, lediglich darum, weil der Ärmste so gut erzogen ist, daß er seinen Namen schreiben kann. Sähe man von den gescheideteren und redlicheren Rebellen auch nur einen einzigen! Aber so rechnet die ganze Verschwörung immer nur mit der Dummheit und der Bestialität. Und damit auch der physische Ekel in uns erweckt werde und unsern Widerwillen gegen die Schürer und Anhänger der Rebellion verstärken helfe, fehlt wieder einmal wie im „Co-

riolan" und „Cäsar" der stinkende Odem nicht: Cade selbst ist es, der, wie uns versichert wird, nach geröstetem Käse riecht. Die Greuel, die den Aufrührerischen folgen, der scheußliche Hohn, der mit Says und seines Eidams Kopfe getrieben wird — sie wirken in dem grellen Gewande, das Shakespeare der Bewegung verliehen, kaum ernsthaft, das Niedermetzeln des arglosen Menschen, der „Hans Cade! Hans Cade!" ruft, entbehrt, obwohl absichtlich komisch, doch der grausig-humoristischen Wirkung, die gerade Shakespeare sonst wie keiner zu erzielen versteht: man denke an die Ermordung des Poeten Cinna im „Cäsar". Endlich fehlen auch der symbolisierenden Szene, in der Buckingham, Cade und Clifford abwechselnd die Menge auf ihre Seite bringen (in großen Zügen ja leider eine allzu richtige Beobachtung!), die Mitteltöne. So roh hat sich der Abfall des Volkes von seinem Führer weder geschichtlich vollzogen, noch vollzieht er sich überhaupt je so. Alles in allem hat Shakespeare darum wohl den Bodensatz eines Volksaufstands trefflich wiedergegeben, aber der Bodensatz ist nicht der brausende Trank, den wir vom Dichter kredenzt zu bekommen hofften.

Der meisterlichen Zeichnung Cades selbst tut diese Einseitigkeit keinen Abbruch. Er bleibt, der er von Anfang ist: unerschrocken, frech, im Sterben noch humorvoll. Er hat zweifellos alles Zeug zum Demagogen, er versteht es „Aufruhr zu stiften", und, wie York sagt, einige Hundert bringt solch ein Mensch immer auf seine Seite. Aber 20000? Das spricht — nicht gegen ihn, wohl aber gegen das Volk, wie Shakespeare es schildern zu müssen glaubte, das Volk, das Stafford zwar „rebellisch Pack, der Kot und Abschaum Kents" nennt, das Clifford aber, als es sie zurückzuwerben gilt, als „Freunde" anredet, mit den Ehrentiteln „stark und mannhaft", und an dessen Vaterlandsliebe er, nicht vergebens, pocht. Je nach der Situation wechselt es sein Antlitz, im Grunde aber ist und bleibt es die gesinnungs- und sittenlose, dumme und gemeine Masse, das Idealvolk Shakespeares!

Die ganze fünfzehnaktige, in Einzelheiten so bedeutende, ja gewaltige Tragödie zeigt aber auch wieder aufs neue, daß dreißig oder vierzig dramatische Szenen kein Drama ausmachen, wenn es ihnen am Zusammenhang einer einheitlichen Handlung

fehlt. Auch dann, wenn man die drei Teile mit „Richard dem Dritten“ zu einer York-Tetralogie vereint, wird noch kein Ganzes daraus. Vermißt man sich aber nicht, auch in dieser Historie etwas dem freien Drama nicht nur Ebenbürtiges, sondern sogar Überlegenes zu erblicken, sieht man lediglich auf den Kompromiß, den Shakespeare, der Dramatiker, mit der Geschichte schloß, um einem nach patriotischen Anregungen begierigen Publikum zu gefallen, dann wird man auch in „Heinrich dem Sechsten“ überschwenglichen Stoff zur Bewunderung finden und sich gestehen müssen, daß, obschon es sich darin nicht um die Behandlung eines geschichtlichen Gedankens handelt, doch das Bild der politischen Zustände seiner Zeit in großen genialen Zügen entworfen und getroffen ist. Es ist ein machtvolles, friesartiges Freskogemälde, eine atemlose Jagd nach Herrschergewalt und Kronen, ein wilder Totentanz der Politik.

König Richard der Dritte.

Richard der Dritte ist auf den deutschen Bühnen seit dem vorigen Jahrhundert ein ständiger Gast. Außerhalb des Zusammenhanges mit seinen Vorgängern hat das Publikum das seltsam greuelvolle Werk nicht als „Historie", sondern als selbständige Tragödie kennen zu lernen ausgiebige Gelegenheit gehabt. In dieser Loslösung wäre es sicherlich kaum zu ertragen, wenn nicht große oder doch interessante Schauspieler ihre Kunst und ihren Scharfsinn an die Lösung der Titelaufgabe setzten. Ohne diese würde seine tragische Verzerrung einer einfachen gesunden Anschauung nicht entgehen können. Denn, man sage, was man will, es ist, als hätte der große Dichter hier in einer Anwandlung tiefen Ekels vor dem Dasein zeigen wollen, was man der Kreatur bieten kann. Mit ausgesuchtem Raffinement ist dem Helden alles beigegeben, was Wille und Energie heißt, alles von ihm ferngehalten, was für ihn sympathisch stimmen könnte; er watet im Blut bis an die Knöchel; um seine Persönlichkeit, sein Ich zu mästen, schlachtet er Mann und Weib, Alter und Jugend. Doch nicht das ist das Entsetzliche dieses Werkes. Naturen wie diese sind historisch; das römische Kaisertum kennt ihrer genug. Aber selbst unter dem fanatischesten Wüten des neronischen Egoismus fanden sich Kräfte, die den Cäsaren Trotz boten, es gab einen Kampf, es war etwas zu überwinden, zu besiegen. Und dann war doch Nero, wie seine Vorgänger und Nachfolger, ein Fürst, ein Imperator, und gegen die Majestät erhebt sich selbst in besseren Zeiten die Stimme und die Hand

der Wahrheit nur ungern. Hier aber ist es ein Vasall, wie andere auch, der wie ein Schnitter ohne Beispiel alles um sich herum niedermäht. Und was tut das Volk, was tun die Großen des Landes? Keiner bietet dem Scheusal Trotz, sie lassen sich eben niedermetzeln, obschon sie zehnfach die Macht hätten, ihren Peiniger zu vernichten, obschon sie mit einem Gran von Nachdenken die unglaublich cynische Plumpheit seiner Intriguen aufdecken und ihr entfliehen könnten. In „Heinrich dem Sechsten" geschehen ungleich zahlreichere physische Greuel, und doch wirkt Richard III. um des allgemeinen moralischen Bankerotts willen, den er bloßlegt, um so viel entsetzlicher. Nie ist in den engen Raum eines fünfaktigen Stückes ein elenderes Gesindel zusammengepfercht worden, wie in diesem „Richard". Man lasse sich nur durch die große Kunst des Dichters nicht täuschen, die uns über das Schicksal von Menschen Tränen entlockt, die diese Regung des Mitleids nicht entfernt verdienen. Man sehe sich diese Geschöpfe einmal bei Licht an! Wer ist denn dieser Clarence, der so melancholisch in den Tower wandert, der so effektvolle Träume zu erzählen weiß, der, wenn die Sterbestunde kommt, so rührend um sein Leben bittet? Das ist derselbe, der den ehrlichen alten Haudegen Warwick, den „Vater Warwick", wie ein Schurke hintergangen, seinen Eid gebrochen, als wäre es nichts, nicht etwa aus Leidenschaft oder weil der Schwur sein Gewissen nicht mehr band, nicht aus Erkenntnis besserer Wahrheit, nein, dem Vorteil folgend, dem Vorteil allein, der ihm in der neu aufgehenden Sonne des Hauses York reifen konnte. Das ist Clarence, der eidvergessene Clarence, der, nachdem sein würdiger Bruder Eduard im Felde von Tewksbury den jungen Sohn König Heinrichs VI. und der Margareta erstochen, der Leiche noch einen Degenstich in den Kauf gab. Und um dieses Lumpen willen macht Shakespeare uns bis ins Mark erbeben! um dies verfemte Haupt sammelt er alle Schauer des Schreckens! Um diesen Elenden bringt er uns gegen den Helden auf, weil wir unter dem Eindruck der Gefängnisnacht und der frischen Mordtat das Gefühl gewinnen, als sei mit diesem allzu gerechten Ende ein furchtbarer Greuel geschehen, als wäre hier ein Leben vernichtet, das auf seine Erhaltung die

heiligsten und gerechtesten Ansprüche hätte geltend machen dürfen. Es ist eine lediglich sensationelle, eine bloße Augenblickswirkung, wie sie aufdringlicher und himmelschreiender gar nicht zu denken ist. Und wer ist denn dieser Eduard, der sein Ende so bieder zu allen möglichen Versöhnungsakten benutzt? Ein Mensch, der in der Blüte der Jahre an Leib und Seele gebrochen dahinsiecht, weil er die Kraft seiner Jugend in tausend Liederlichkeiten vergeudet, der, als er den verräterisch gewonnenen englischen Thron bestiegen, sich in einer gemeinen Grille mit der Lady Grey verlobte, gerade als er um die Bona von Frankreich durch seinen Warwick förmlich werben ließ. Wer ist denn dieser bis zur Dummheit sorglose Hastings, wer sind alle die Großen des Landes, Buckingham und Stanley, Norfolk und Ratcliff, daß sie das Übermaß von Frechheit, Hastings' Gefangennahme während der Beratung über des Prinzen Eduard Krönung, vor ihren Augen geschehen lassen? Hat denn keiner den Mut, dieser wahnsinnigen Roheit die Stirn zu bieten? Jeder kennt doch den Richard oder müßte ihn kennen, wenn er nicht blind ist — und doch baut keiner vor, doch schlägt keiner seinen dürren, eingeschrumpften Arm von der Kehle seines Opfers zurück. Und wer sind dieser stupide Lord Mayor und die Aldermänner, daß sie sich von der geschmacklosen aufdringlichen Frömmelei des Lord Protektors, die den Stempel der Heuchelei klar auf der Stirne trägt, fangen lassen und einen Mann zum König wählen, der, wie Buckinghams Bericht schlagend genug erhärtet, in der Meinung des Volkes auch nicht das mindeste für sich hat? War dies Geschlecht zu jener Zeit wirklich das, wie wir es in „Richard III" vor uns sehen, dann hätte der Erdboden nie ein jämmerlicheres getragen. Dann aber dürfte es auch auf dem Theater nur im Zusammenhang mit seiner jüngsten Geschichte gewürdigt werden, damit das historische Urteil unsern ästhetischen Widerwillen, wenn nicht besiegte, so doch wenigstens milderte. Aber Shakespeare folgte weniger der Geschichte, als der öffentlichen Meinung und seiner dichterischen Eingebung, und um den letzten König vom Stamme York so furchtbar wie möglich erscheinen zu lassen, drückte er seine Gegner so tief wie möglich herab.

Und nun vollends die Frauen! Diese Anna Nevil, die sich in jener vielberufenen, genialen, oft verteidigten, aber doch nie zu rettenden Szene an der Leiche des sechsten Heinrich, nachdem sie dem Mörder dieses Königs und seines Sohnes, ihres Gatten, wie eine Furie geflucht, von demselben Mörder noch am Sarge den Verlobungsring an die Hand stecken läßt. Und diese Elisabeth, des schwachen Eduard Witwe, deren Prinzen so schändlich durch Richard ermordet sind, Elisabeth, die nach des Clarence Tode wie vernichtet ausruft „Allseh'nder Himmel, welche Welt ist dies!", und die zu guter Letzt, nachdem sie in einer langen, langen Szene, der Parallele zu Richards Werbung um Lady Anna, ihrem Schmerz und ihrem Haß gegen den schändlichen Mörder ihrer Söhne Luft gemacht, diesem Schandfleck der Natur die eigene, leibliche Tochter zu versprechen die Schwachheit hat! Der Verstand steht einem still. Nur zwei stehen außerhalb dieses Ringes: Richards arme Mutter, die Herzogin von York, die ihr Geschlecht unter den Hauern des Ebers verbluten und sich, dem Grabe längst verfallen, noch zu dem Furchtbarsten, der Verfluchung des eigenen Kindes, aufgespart sieht, und die verstoßene Margarete, die hier wie in Heinrich dem Sechsten den flammenden Stempel des Shakespeareschen Genius trägt. Die wilde schöne Valandinne Englands ist alt geworden, ihren weißen Händen ist alles entwunden, was sie mit Glanz umgab und groß und mächtig machte. Ein einziger Blick auf ihre Vergangenheit, auf ihre Herrschaft, ihren Sturz, eine kurze Erinnerung an ihren Aufschrei an der Leiche ihres Sohnes „O tötet mich auch!" — und die Wut ihres Hasses, ihrer Flüche ist verständlich. Sie hat zu viel verloren, um ihr Elend geduldig ertragen zu können. Sie ist die einzige, die dem Richard ebenbürtig ist und ihm den Widerpart hält. Alle andern sind selbst zum Hasse zu schwach. Wenn Richards Ungeheuerlichkeiten überhaupt ästhetisch zu rechtfertigen sind, so sind sie es diesem nichtswürdigen Geschlechte gegenüber — das ist gewiß wahr. Nur *solche* Widersacher könnten sie allenfalls erklärlich machen. Aber was bedeutet das? Seine Gegner, seine Opfer mußten ästhetisch und moralisch geächtet werden, nur damit Richard das Recht erlangte, sie nieder-

zuschlagen. Damit ist doch nur eine ästhetische und moralische Unerhörtheit mit der andern erkauft.

Wäre Richard der Mann mit dem faszinierenden Blick der Schlangen, der Mann mit der bestrickenden Gewalt der Rede, der unruhige und sanguinische Naturen gewaltsam anzieht, der Mann, der die Massen beherrscht, durch sein Äußeres unterstützt, ein Mann, der, weil ihn eine Idee treibt, die ihn begeistert, selbst begeistern kann, so hätten die Hastings recht, wenn sie ihm blindlings folgten. Von all' diesem ist aber keine Rede. Nein, recht absichtlich ist alles auf ihn gehäuft, was abschrecken könnte. Er ist häßlich, bucklig, er hinkt, er hatte eher Zähne als Augen; er ist gewalttätig und grausam, eine finstere Natur, die den Argwohn geradezu herausfordert. Das Volk liebt ihn nicht. Die Königin und die jungen Prinzen kennzeichnen ihn, in Annas Munde erscheint er wie ein in den Augen aller Welt kundiges Scheusal, die eigene Mutter spricht ihm ein entsetzliches Urteil. Er hat nichts von den tausend Mitteln der Bezauberung, die es begnadeten Menschen verleiht, dämonisch andere Menschen an sich zu locken. Er hat schon eine Reihe von Bluttaten hinter sich — und doch verlobt sich ihm Anna, doch verspricht ihm Elisabeth die Tochter. Wahrhaftig, diese Kreaturen sind nicht zu bedauern, sie verdienen ihr Schicksal. Man kann mit der Königin, aber in anderem Sinne, von Ekel erfaßt, ausrufen: „Allseh'nder Himmel, welche Welt ist dies!" War nun aber die Zeit Richards des Dritten wirklich so völlig verderbt, daß ihr nur durch einen Teufel die Augen über ihren Fall geöffnet werden konnte, verlangten die Greuel der Rosenkriege gebieterisch diese furchtbare Krönung, mußte die kreißende Welt, die in Sünden empfangen hatte, wirklich diese Mißgeburt zu Tage fördern, so bleibt nur die andere Frage: ist die Notwendigkeit dieses Prozesses und dieser psychologischen Unica glaubwürdig dargestellt? und wenn: bleibt der Eindruck ein künstlerischer? Erklärt sich Richard, wie Shakespeare ihn schildert, aus seiner Umgebung und seine Umgebung durch ihn?

Richards Anfänge liegen im dritten Teil „Heinrichs des Sechsten". Gleich in der ersten Szene erscheint die nachmalige

Gloster mit Somersets Kopf. Bedenkt man, daß Yorks jüngere Söhne, Richard und George (Clarence), zur Zeit der Tötung ihres Vaters noch Knaben waren und den blutigen Vorgängen gänzlich fern standen, daß sie aber bei Shakespeare an diesen als waffentüchtige Jünglinge schon mehr oder minder direkten Anteil nehmen, so findet man in dieser dichterischen Freiheit leicht die ersten Spuren einer, gerade in diesem ungewöhnlichen Falle künstlerisch doppelt notwendigen Motivierung. Shakespeare mußte das Herz seines Richard vor unsern Augen verhärten lassen: und diese ersten Ansätze hat er mit genialster Meisterschaft ausgeführt. Nichts ist in dem Bilde des jugendlichen Richard grotesk übertrieben. Er ist ein in Wort und Tat gleich entschlossener Heißsporn. Der Drang und das Feuer der Jugend mildern in ihm angeborene körperliche und geistige Häßlichkeit, die noch kaum zu Tage tritt. Mit der größten Energie tritt er für seinen Vater und dessen vermeintliches Recht ein. Er ist es, der dem unruhigen Alten plausibel macht, daß der dem König geleistete Eid hinfällig sei, und der, während der leichtsinnige Eduard geradezu erklärt, für eine Krone tausend Eide brechen zu wollen, den Vorwurf des Meineids mit einer gewissen Emphase zurückweist: noch gilt ihm der Schein des Rechtes etwas. Er ist es, der aus der Nachricht von des Vaters Untergang, die dem üppigen, weichmütigen Eduard die Tränen in die Augen treibt, nur den feurigen Antrieb zur Rache schöpft:

„Ich kann nicht weinen, alles Naß in mir
Löscht kaum die Ofenglut in meiner Brust,
Noch kann mein Mund die Last vom Herzen heben;
Derselbe Hauch, womit ich sprechen würde,
Schürt Kohlen, die mein Herz in Flammen setzen,
Und Tränen löschen dann das Feuer aus.
Nein, weinen heißt des Grames Tiefe mindern:
Tränen für Kinder; Rach' und Blut für mich!
Richard, dein Nam' ist mein, mein sei die Rache!
Wo nicht, so sterb' ich rühmlich im Versuch."

Bezeichnender kann sich sein schreckenloses Wesen im Gegensatz zu der schwächeren Natur seines Bruders nicht enthüllen, als in

der einen Zeile, mit der er Eduards Wort an den Überbringer der Schreckenskunde vom Tode des Vaters überbietet.

Eduard.
O schweig! Ich habe schon zu viel gehört.
Richard.
Sag', wie er starb, denn ich will alles hören.

Daß eine solche Natur sich mit einem zweiten Platze nicht begnügen kann, ist klar. Wenn er dem genügsamen Eduard, der Yorks „Herzogtum und Stuhl" sein Erbteil nennt, zuruft:

„Nein, bist du dieses Königsadlers Brut,
So zeige dein Geblüt und schau' zur Sonne!
Statt Herzogtum und Stuhl sag' Reich und Thron:
Die zwei sind dein, sonst wärest du nicht sein."

so spürt man schon deutlich, daß er auch für den Fall, daß der Bruder nicht Ernst machen sollte, über diesen hinweg die Rechte seines Vaters geltend machen wird, allenfalls auch dann, wenn Eduard seiner brüderlichen Mahnung folgt. Es ist nicht sein Verdienst, daß „schlechte Diät" den Wollüstling vorzeitig zu Grunde richtet; käme sie ihm nicht zu Hilfe, so hätte es ihm schwerlich an Mitteln gefehlt, ihn den Weg des Clarence gehen zu lassen.

Mit dem rastlosen Ehrgeiz vereint er leidenschaftlichsten Grimm. Richard ist kein kalter Mensch. Wie ihm im Zusammentreffen mit dem „blutigen" Clifford die Worte versagen, wie er, als wollte er dem Verlangen, Clifford mit seinen Händen zu erwürgen, entfliehen, atemlos ausruft:

„Um Gotteswillen, Lords, das Schlachtsignal,"

wie er die freche Zunge der Königin lästert, da bekommt er einen Anflug von wilder, gegenüber der gemeinen Rachgier Cliffords und der Margarete, fast sittlich wirkender Großartigkeit. Rechnet man dazu nun noch den fast rührenden Abschied, den er bei Towton von Warwick und Eduard nimmt:

„Bruder, gib mir die Hand; und, lieber Warwick,
Laß dich umfahn von meinen müden Armen.
Ich, der nie weinte, schmelz' in Herzeleid,
Daß solch' ein Winter unsern Lenz verschneit,"

so stellt sich aus all' diesen Zügen eine außerordentlich reiche,

kraftvolle Cäsarennatur zusammen, die, wie man ahnen möchte, dereinst vielleicht mit Köpfen und Königreichen kurzen Prozeß machen wird. Was aber zu diesem Bilde des künftigen Richard des Dritten völlig fehlt, das ist die gallige, heimtückische Verschlagenheit, das ist die unglaubliche Frivolität des Bösen, mit der der spätere Protektor und König seine Siege erringt. Wohl bleiben ihm die Tapferkeit, die Gewalttätigkeit seiner jungen Jahre späterhin, zum Männlichen verhärtet und von weichen Mitteltönen frei, getreu, und man bezweifelt keinen Augenblick, daß der junge Richard im dritten Teil „König Heinrichs des Sechsten" später einmal, zum Manne gereift, Clarence, die jungen Prinzen, Hastings und Buckingham ins Jenseits befördern und sich alles aus dem Wege räumen wird, was seiner unumschränkten Tyrannei hinderlich und unbequem ist — aber die Spuren der Honigzunge, die eine Anna am Sarge ihres königlichen Schwiegervaters bezaubert, die den Bruder über seine Ränke täuscht, des Komödianten, „der mit zween gelehrten Priestern meditiert", des selbstgefälligen, siegessichren Verbrechers, der allen seinen Schandtaten selbst das Triumphlied singt, wird man in dem Jüngling, wie er sich bis zur Mitte des dritten Aktes (Heinrich VI, III. Teil) darstellt, vergebens suchen. Die Keime dazu fehlen gänzlich.

Nun aber nimmt der Dichter plötzlich eine Schwenkung vor. Der Monolog am Schluß der zweiten Szene des dritten Aktes enthüllt mit einem Male den späteren dritten Richard und ist nur ein Vorläufer des das letzte Stück der York-Tetralogie einleitenden berühmten Monologs.

„Ei, ich kann lächeln und kann lächelnd morden,
Und loben, was mich in der Seele wurmt,
Und mein Gesicht künstlich mit Tränen nässen
Und meine Miene jedem Anlaß fügen.
Ich will mehr Schiffer als die Nix' ersäufen,
Mehr Gaffer töten als der Basilisk.
Ich will den Redner spielen, fein wie Nestor.
Verschmitzter täuschen als Ulyß gekonnt,
Und, Sinon gleich, ein andres Troja nehmen.
Ich kann selbst dem Chamäleon Farben leih'n,
Wie Proteus mich verwandeln, besser noch,
Und den verruchten Machiavell schulmeistern."

So exponiert er sich selbst; wir müssen es ihm ja wohl glauben, und die Zukunft gibt ihm recht. Das Mißliche ist nur, daß wir sicherlich aufs höchste erstaunt gewesen wären, wenn wir Richard plötzlich so, wie er ankündigt, hätten handeln sehen, ohne daß er uns vorher darauf aufmerksam gemacht hätte. Es sind eben völlig neue Seiten seines Charakters. Aber warum fehlten diese bislang? Im Grunde ist es doch gänzlich undramatisch, daß ein wichtiger Zug des Charakters sich nicht in der Aktion, sichtbar gleich bei dem ersten Erscheinen der Person, sondern daß er sich in einem Selbstgespräch ankündigt, das weniger für den Helden selbst, als für das Publikum bestimmt ist. Dieser Monolog wirkt darum völlig überraschend. Nicht, als ständen die neuen Züge, die dem Bilde Richards durch ihn zugeführt werden, mit den früheren geradezu im Widerspruch — aber daß die Mischung nicht von Anfang an vorgenommen und dies giftige Ingrediens erst so spät in das Gemisch der Glosterschen Leidenschaften gegeben wird, das ist das dramatisch Ungehörige daran. Wären die Züge früher beisammen gewesen, dann wäre der junge, leidenschaftliche Rächer der Yorkschen Ehre, von dem man sich einer Verstellung kaum hätte versehen mögen, durch den Gleißner und Cyniker gewiß von vornherein entsprechend modifiziert worden. Daß Shakespeare nunmehr, nachdem er dem Charakter diese neue Richtung gegeben, ihr getreu bleibt, und die nicht leicht zu verbindenden Elemente in ihm meisterlich zusammenhält, könnte nur Kurzsichtigkeit verkennen. Der Fehler ist aber doch einmal begangen.

Ein Unterschied besteht aber zwischen dem Jüngling und dem Manne Richard immer noch: Alles, was der erste tut, ist wild und keck, aber es übersteigt doch nie das Menschenmaß. Erst „Richard der Dritte" feiert die phantastischesten Orgien der Bosheit und läßt alles, was menschliche Berechnung heißt, mehr und mehr hinter sich. Alles in allem wird man sagen können: das was der Jüngling Richard sah und erlebte, konnte den rücksichtslosen, alle weichen Regungen des Herzens abschwörenden Egoisten, der vor keiner Bluttat zurückscheut, aus ihm machen — und somit fehlte für die Motivierung des Tyrannen in ihm

kein einziger Zug. Die Hinterlist und Verstellungskunst Richards sind dem Bilde später hinzugefügte, dann aber vollendet mit ihm verarbeitete Züge. Diese letzteren Eigenschaften wären als vorhandene, stabile Charakterbeschaffenheiten hinzunehmen und bedürften einer besonderen Begründung nicht. Wohl aber fehlt es für die höhnische Frechheit, mit der der Held der Schlußtragödie seine Verbrechen und Betrügereien in Szene setzt, für seine die Widerstandsfähigkeit seiner Opfer gleich Null anschlagende leichtsinnige Wageluft sowohl in seiner Persönlichkeit, wie in der Geschichte seines eigenen Lebens und seiner Umgebung an aller und jeder Begründung. York und seine Söhne kämpfen zwar gegen den unkriegerischen Heinrich den Sechsten; aber dieser schwache, fromme Monarch war doch nur der Strohmann bei dem blutigen Spiel. Sie hatten andre Gegner, über die sich keine wohlfeilen Siege erringen ließen: die Königin, Clifford, Northumberland, Westmoreland, die Nevils. Die Schule der Yorkschen Knaben war keine leichte. Woher sollte Richard, dem solche Recken wie Warwick und Montague Trotz boten, die Geringschätzung menschlichen Willens, menschlicher Kraft geschöpft haben? Daß seine Mißtrauen erweckende und oft verhöhnte Persönlichkeit ihm keine besondere Zuversichtlichkeit geben konnte, bedarf keiner besonderen Ausführung mehr. Woher dann aber seine bodenlose Frivolität? War denn alle Mannheit mit dem Ende der Rosenkriege verschwunden? War nur der Bodensatz der Menschheit übrig geblieben? Sei es! aber darin, daß uns Richards Recht, von den Menschen so gering zu denken, wie er es tut, nicht klar gemacht, daß uns an keinem einzigen Beispiel aus seinem Entwicklungsgange bewiesen wird, wie diese Keime in ihm Boden fanden und ausschlugen, darin liegt gerade das in die Augen springende Wagnis der Richard-Tragödie. Wie viel Shakespeare auch für die Begründung seines Helden getan hat: für diesen letzten, originellsten und wichtigsten Zug hat er es an der nötigen Begründung fehlen lassen; motivlos, wie der Herzog von Gloster der Menschheit, wirft er seinem Publikum trotzig den Handschuh hin. Wir erschrecken, wenn uns der fertige Richard entgegentritt, wir sind überwältigt, betäubt — aber je

länger wir auf seinem Bilde verweilen, je mehr wir zur Besinnung kommen, desto deutlicher kommt uns das Gewaltsame dieser Schöpfung zum Bewußtsein. Wir werden überrumpelt und nehmen im ersten Andrang die Prämisse willig hin, um später einzugestehen, daß wir sie nicht bedingungslos hätten anerkennen dürfen.

Die Anfänge der Trägödie sind freilich gewaltig. Gesteht man dem Dichter das Recht zu, einen solchen Helden in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen und ihm solche Siege zu verschaffen, dann hat er alles getan, ihn so bedeutend wie möglich einzuführen.

Gleich der erste Monolog ist die wundervollste Introduktion für ein solches Stück. Das Drama des eingefleischtesten Egoismus konnte nicht besser als durch den einen Mann, dem alle übrigen weichen müssen, eingeleitet werden. Mit ihm, wie er Verderben sinnend auftritt, ganz auf sich gestellt, haben wir sogleich die Quintessenz der Tragödie. Aus dem Worte „Ich bin gewillt ein Bösewicht zu werden" spricht der diabolischeste Humor, der sofort auch das Unglaublichste unternimmt. Die Werbeszene spielt einen der stärksten Trümpfe aller Dramatik aus und fällt um so schwerer ins Gewicht, als sie des Dichters freie Erfindung ist. Sie ist genial, kein andrer als Shakespeare hätte sie wagen dürfen — aber sie ist unmöglich. Es entspringt ja gewiß einer richtigen Beobachtung, daß männliche Kraft und Energie über die Frauen mehr vermögen als Schönheit und Adel der Seele, und der in diesem Punkte sehr erfahrene Zola zeichnet nur nach der Natur, wenn er die Heldin seines widerwärtigsten und künstlerisch wüstesten Romans „Nana", die der ganzen Männerwelt nach und nach ein Schnippchen schlägt, von dem ordinärsten Gesellen, einem mißgeschaffenen, verwachsenen Menschen, dessen Armut sie freiwillig teilt, mit wahrer Hundedemut und Dankbarkeit Schläge und Erniedrigungen aller Art entgegennehmen läßt. Hier aber, in Richards und Annas Szene an der Bahre, ist zu viel an Hindernissen gehäuft, um uns an den Erfolg der schamlosen Werbung ernsthaft glauben zu lassen. Sie würdigt das Weib zu tief, empörend tief herab, und wir gewinnen doch anderseits

keineswegs den Eindruck, Shakespeare habe uns eine zwar in Worten große, aber in ihrer Gesinnung ganz niedrige, verworfene Frauennatur schildern wollen. Im Gegenteil! Ein Zug wirklicher Größe umwittert das klagende Weib, und echt wie ihre Tränen wirken ihre Flüche. Um so unwahrscheinlicher wirkt eben darum aber auch ihre Wandlung. Annas verstorbener junger und schöner Gemahl; der offene Sarg mit der Leiche des von Richard erschlagenen frommen Königs; Richards Bosheit und Häßlichkeit; Annas maßlose Entrüstung — nichts für, alles gegen den frechen Zudringling, und doch erlangt er, „der bare Teufel", über dieselbe Frau, die ihn durchbohren will, den Sieg! Sie nimmt den Ring von ihm entgegen, den Verlobungsring, in solcher Stunde, in solcher Lage, im Angesicht des hellen Tages, unter den Augen der Leidtragenden, mit denen sie um König Heinrichs Seele soeben noch gebetet und Heinrichs Mörder geflucht hat! Des Königs Leichnam aber, den sie hat bestatten wollen, läßt sie im Stich und kehrt heim zu den Ihren — mit welchem Gewissen und mit welchen Worten? Man sollte denken, ihren Angehörigen in dieser Verfassung überhaupt unter die Augen zu treten, das vermöchte nur ein in sinnlichen Sünden erschlafftes, bis zum Stumpfsinn verkommenes Weib, nicht die hoheitvolle Tochter der Nevils, ein Weib, das keinen Dolchstoß und keinen Strick mehr wert und das für die Peitsche noch zu schlecht ist. Dazu kommt noch das langsame Fortschreiten in der Entwicklung der Szene selbst. Etwa durch sieben Achtel derselben ist Anna Gift und Galle — der spärliche Rest bleibt für ihre armselige Versöhnung. Man kommt über diese Klippen auch dann nicht hinweg, wenn man annimmt, die Szene symbolisiere die konkreten Vorgänge, die sich im wirklichen Leben nur in einem längeren Zeitraum, in allmählicher Entwicklung hätten abspielen können — sie mache somit auf gewöhnliche Realität schlechterdings gar keinen Anspruch. Das könnte sich in diesem Falle aber doch nur auf die zeitliche Realität der Gewinnung Annas durch Gloster beziehen — und auch dieser durch manches unterstützten Annahme widerspricht die Gegenwart der Bahre mit Heinrichs des Sechsten Leichnam. Denn diese und die geplante Bestattung sind

ganz konkrete, in der wirklichen Zeit und im wirklichen Raum liegende Dinge, und es wäre eine wunderliche Insinuation, zu verlangen, wir sollten den Prozeß der Werbung, der in Wirklichkeit vielleicht Monate dauern würde, in derselben Szene symbolisch ausgedrückt finden, die uns den wirklichen Leichenkondukt, die wirkliche Bahre, den wirklichen Toten während einer Dauer von etwa sieben Minuten zeigt. In der symbolischen Szene müßten wir die Zeit völlig vergessen — aber durch die Bahre und die beabsichtigte Beisetzung werden wir stets an sie erinnert. Der Stil der Szene möchte symbolisch sein: die Sprache, das geniale Spiel mit dem Degen, den Anna wiederholt hebt und senkt, das schlechthin Unreale des ganzen Vorgangs sprechen dafür — aber dadurch, daß Shakespeare ihn an die Realität des Leichenbegängnisses knüpft, das doch nun und nimmer auch symbolisch zu fassen ist, hebt er den Eindruck wieder auf. Man mache sich doch nur klar, was unter dem Symbolischen im Drama zu verstehen ist: das Gleichnis für eine innere oder äußere Tatsache oder Entwicklung. Das, was wir sehen, tritt zurück vor dem, was es bedeutet. Das Symbolisieren ist durchaus dramatisch, insofern es den darzustellenden innern Prozeß konkretisiert oder beschleunigt und aus dem Zufälligen, Engen in das Gesetzmäßige und Weite überträgt; es ist durchaus poetisch, ja, es ist das eigentlich Poetische, insofern jede Dichtung (wie jedes andre Kunstwerk) als Ganzes nur ein Sinnbild der ewigen Dinge sein kann. Aber es ist außerordentlich schwierig und mit allen Konsequenzen undurchführbar, ein Drama nicht nur in seiner Totalwirkung, sondern in jeder einzelnen Szene, in jeder Einzelheit symbolisieren zu lassen — denn das, was wir vor Augen sehen und mit Ohren hören, erweckt zunächst immer nur die Vorstellung des Besonderen, Konkreten, und nur in seltenen Fällen genialster künstlerischer Inspiration wird sich das Konkrete des äußeren dramatischen Vorgangs plausibel als solches und zugleich doch auch als das Gleichnis eines höheren Prozesses gestalten. Es ist darum begreiflich, daß die Kunst in den meisten Fällen dramatischer Symbolik in die Geisterwelt greift und von dort ihre Geschöpfe beschwört. (Die Hexenküche im „Faust", die Elfen in der Eröffnungsszene des

zweiten Teils, der schwarze Ritter der „Jungfrau von Orléans", die Hexen im „Macbeth", der Cherub in Kleists „Kätchen von Heilbronn", der Gouverneur im „Don Juan", der Venusberg im „Tannhäuser", die wunderbaren Tränke in Wagners „Tristan und Isolde", dem „Ring des Nibelungen" und zahlreiche andre Beispiele.) Wie leicht das Symbolische, sobald es seinen Gestaltenkreis nur aus der Erdenwelt nimmt, zu dem bloß Realen herabsinken kann, bewies mir u. a. Dingelstedts Inszenierung der „Braut von Messina" (vgl. Band I). Wenn der Chor, eine durchaus symbolische Schöpfung, zu Anfang erhitzt und bestaubt, mit zerfetzten Fahnen wie direkt aus der Schlacht kommend auftritt, wenn er, sich lagernd, von der Dienerschaft bewirtet wird und ißt und trinkt – dann wird er seiner ganzen symbolischen Bedeutung entkleidet: wir sehen und hören nicht mehr den idealen Zuschauer, das ideale Volk, sondern nur fünfzehn oder zwanzig Individuen von grober Realität, zu denen die feierliche, ganz unreale, aber in ihrer Symbolik wundervolle und echt poetische Diktion der Chöre gar nicht stimmen will. Die Monologe können mit Leichtigkeit symbolisch sein und sind es eigentlich immer — sobald aber der Dialog einsetzt und etwas Reales vorgeht, wird der reine Eindruck des Symbolischen stets zu den größten Seltenheiten gehören. Besonders dann, wenn es gilt, einen zeitlich lange währenden inneren Vorgang dramatisch zu versinnlichen und abzukürzen, wird er ohne Hilfe magischer Mittel (vergl. die obigen Beispiele) fast nie hervorgerufen. Symbolisierende dramatische Einzelheiten von größter Herrlichkeit sind bei Shakespeare außerordentlich häufig — ganze Szenen dieses Stils selten.

Auch noch ein andres Bedenken bietet die Werbeszene. Daß Richard über seinen Sieg triumphiert, ist begreiflich. Er hat von seinem Standpunkt aus ein Recht dazu und er tut es mit genialer Laune. Wäre nur ein Sieg über ein solches Weib nicht gar zu wohlfeil! Richard erscheint bedeutend — aber doch nur so lange wir uns nicht klar machen, wie schwach seine Gegner sind. Es kommt schließlich doch keinem dramatischen Helden zustatten, wenn er gegen Pygmäen kämpft und Pygmäen überwindet. Seine Größe wächst mit dem Widerstand, den er zu be-

seitigen hat. Aus diesem Grunde beweist auch die (historische) Hastingsszene weniger für Richard als gegen Hastings, seine Genossen und den gesamten Adel und die Bürgerschaft Londons. Shakespeare hat zu dem Vorgang nichts hinzugetan, es auch kaum können: ein solcher Akt frecher Vergewaltigung hat schon das Maß alles Erträglichen überschritten.

Empfindlicher als dies ist es aber, daß Shakespeare es nicht nur unterlassen hat, das Verhältnis Richards zu dem Lord Mayor und der Bürgerschaft, das geschichtlich schon skandalös genug ist, unserm Verständnis nahezubringen, sondern daß er es im Gegenteil, wiederum gleichsam in der Tendenz, das stärkste zu wagen, erschwert und uns damit vor ein neues psychologisches Rätsel gestellt hat. In Wirklichkeit hatte Gloster den Lord Mayor und seinen Bruder, den Doktor John Shaw, einen einflußreichen Geistlichen, in der Geltendmachung seiner Ansprüche auf den Thron auf seine Seite zu bringen gewußt. Der würdige John unterstand sich sogar, Eduards Echtbürtigkeit auf der Kanzel zu verdächtigen und Richard Gloster als das eigentliche Abbild seines Vaters York und den legitimen Thronerben zu bezeichnen. Es ist doch gewiß nicht unwichtig, daß der saubere Prediger bei dem Volke um dieser Leistung willen, wie sie unverschämter in einer Kirche wohl nie erhört worden ist, in die tiefste Verachtung fiel. Dieses Mannes Bruder war der Mayor. Anstatt nun aber dessen Stellung zu dem Protektor als eine Ausnahmestellung zu kennzeichnen und den Mann gebührend zu brandmarken, gewinnt es bei Shakespeare den Anschein, als glaube dieser wirklich an Richards Possenspiel. Anstatt zum Schurken wird er dadurch zum Esel, und es stellt sich unwillkürlich so dar, als verträten der Mayor, die Aldermen und die Bürger, die vor Baynards Schloß erscheinen, das Volk als solches. Es muß dabei ausdrücklich betont werden, daß Gloster und Buckingham den Mayor nicht etwa wie einen Komplizen behandeln, sondern daß sie auch vor *ihm* ihre Verteidigungs- und Frömmigkeitskomödie spielen. In der fünften Szene des dritten Aktes erscheinen sie, unordentlich bewaffnet, um den Schein zu erwecken, als hätten sie sich in aller Eile gegen einen Angriff der Partei Hastings (die gar nicht

existiert) gerüstet, und geben dem Mayor Proben ihrer ‚schauspielerischen Begabung; in der siebenten Szene desselben Aktes rät Buckingham seinem Gloster:

„Der Mayor ist hier. Zeigt ein'ge Sorg' und Furcht,
Laßt nur auf dringend Bitten mit euch sprechen."

Da wir diese Begebnisse *sehen*, wirkt der bloße *Bericht* Buckinghams von dem Verhalten der Bürgerschaft, die sich auf seinen Antrag, Richard zum König auszurufen, in tiefstes Schweigen hüllte, also die *Erzählung* gegen den mit unsern eignen Augen geschauten Vorgang, nicht stark genug, um uns von dem Volk eine bessere Meinung beizubringen. Das Stillschweigen konnte auch nur ein schwächliches Bedenken sein, das, wie es für das Recht nicht eintritt, auch dem Unrecht nicht die Stirn zu bieten wagt. Man atmet darum erleichtert auf, wenn solche waghalsigen und frivolen Ränke mit Richards Thronbesteigung ein Ende erreichen, sein Charakter nunmehr in aller Furchtbarkeit sich offen enthüllt, und der gigantisch angewachsenen Gestalt des Tyrannen endlich der Gegner erwächst. Von dem vierten Akte an ist die Schöpfung Richards denn auch wieder ein ununterbrochener Triumphzug des Shakespeareschen Genius. Der herrlichen Szene, in der er den ungeduldig zudringenden Buckingham abfertigt, folgt der großartige Fluch der Mutter. Die Ankunft der Unglücksboten, die Zeltszene mit den Erscheinungen der Geister, der furchtbare Monolog beim Erwachen aus dem grausigen Traum, das Gespräch mit Ratcliff und Norfolk, die Schlacht — das ist eine poetische Großtat nach der andern, das ist der junge Richard aus „Heinrich dem Sechsten" mit Meisterhand zu einem König im blutigen Cäsarenreich entwickelt.

Nur eine einzige Unterbrechung erleidet die gewaltige Szenenfolge: durch das schon genannte Gespräch Richards mit Königin Elisabeth, dessen Parallelismus mit der Werbung um Anna Nevil klar auf der Hand liegt. Man hat diesen ärgerlichen Auftritt, der auch darin der Sargszene ähnelt, daß die *Wendung* im Entschlusse der Königin nur einen verschwindend kleinen Teil der Szene ausfüllt, während die Stimmung bis dahin *unverändert* während langer, ermüdender Auseinandersetzungen dieselbe

bleibt, dadurch zu retten versucht, daß man dem Dichter unterstellte, Elisabeth täusche den König und sage ihm die Tochter nur zu, um sie und sich vor dem Untergang zu retten; Oechelhäuser besonders vertritt diese Auffassung mit großem Nachdruck. Elisabeths Verstellung wäre ja auch begreiflich, wenn man sich die Lage der Mutter und Richards Drohung vergegenwärtigt:

„In ihr beruht mein ganzes Glück und deins,
Und ohne sie erfolgt für mich und dich,
Für sie, das Land und manche Christenseele
Tod, Untergang, Verwüstung und Ruin.
Es ist nicht abzuwenden außer so,
Es wird nicht abgewendet außer so —"

Aber doch — wodurch wird uns angedeutet, daß Elisabeth den Richard täuscht? Ein einziges „beiseite sprechen", das Shakespeare sonst und gerade im „Richard" so häufig anwendet, hätte genügt, um uns jeden Zweifel zu benehmen. Es fehlt; und weder der Mutter letztes Wort: „Schreibt mir allernächstens", das durchaus nicht dafür spricht, daß sie nur habe ausweichen wollen, noch Richards Ruf „Nachgieb'ge Törin! Wankelmütig Weib!" noch endlich die Geschichte bestätigen diese Meinung. Wenn Stanley in der Schlußszene des vierten Aktes den Sir Christopher Urswick an Richmond bestellen läßt, „die Königin stimme herzlich zu, daß er Prinzeß Elisabeth heirate", so beweist das allerdings, daß die Königin mittlerweile ihren Sinn wieder *geändert* hat — aber es kann doch höchstens dafür sprechen, daß sie die Zusage an Richard in der *Bedrängnis* gegeben und daß sie, von der Angst befreit und wieder zu ruhiger Erwägung der Lage gebracht, ihre Einwilligung wieder zurückgezogen. Aber eine Zusage war es dennoch. Eine Täuschung kann aus dem Stücke selbst nicht hergeleitet werden. Lag sie in Shakespeares Absicht, dann hat er sie nicht in die Erscheinung treten lassen. So oder so bleibt aber *ein* Umstand auf alle Fälle ein großer Fehler: der breite Platz der Szene in der Ökonomie des Stücks. Täuscht die Königin Richard in ihren letzten Worten, wozu dann der endlose, die Handlung um keinen Schritt fördernde voraufgehende Dialog? und täuscht sie ihn *nicht*, wozu dann der

ganze Auftritt überhaupt, der Richards Charakterbild nicht erweitert und der für das Stück folgenlos bleibt? Auch ist eins von dieser Szene gewiß nicht zu behaupten: sie sei symbolisch. Wofür wäre sie ein Symbol? Hätte Richard auch die Elisabeth, wie vordem sein Weib Anna, in Wirklichkeit nur langsam auf seine Seite zu bringen vermocht? Aber das hätte für beide Auffassungen der Zusage der Elisabeth gar keinen Sinn. Ist dieselbe keine Täuschung, so könnte sie nur durch die Bedrängnis motiviert werden, ist sie es aber, dann entspringt sie im Grunde ganz derselben Quelle; um jedem weiteren Zwang zu entgehen, hätte Elisabeth dem Werber ihre Einwilligung zu der Vermählung vorgespiegelt. Keine der beiden denkbaren Wendungen hätte irgend welchen Verstand, wenn sie in Wirklichkeit als die Resultate eines längeren Werbens anzusehen wären. Die Szene hat also reale Bedeutung, soweit jede poetische Szene es hat: der Vorgang ist als ein zeitlich zusammenhängender zu denken.

Die psychologischen und dramatischen Wagnisse der Tragödie erstrecken sich nur auf Richard selbst und einen Teil der Szenen, in denen er dominiert. Er zieht seine Mitspieler gewissermaßen ins dramatische Verderben. Aber „Richard III." enthält auch eine Fülle von Schönheiten, die um so reicher zu fließen scheinen, je weniger der Held auf die betreffenden dramatischen Personen Einfluß übt oder persönlich in ihre Kreise tritt. Die Traumerzählung des Clarence ist ein Meisterstück dichterischer Intuition. Die Charakteristik der jungen Prinzen ist bei der größten Knappheit von wunderbarer Klarheit. Wie hoheitsvoll erscheint der melancholische Thronerbe trotz seines Knabenalters, wie fein und sicher fliegt der kaum flügge Witz des vorlauten Knaben York ans Ziel. Die Flüche der Margareta und der Herzogin von York sind wie die riesige Klageszene der drei Frauen von einer Großartigkeit, wie sie auf diesem Gebiete nur Shakespeare eigen ist. Besonders die letzte übt auch theatralisch die machtvollste Wirkung. „Vor dem Palast" geht sie vor sich. Dort, auf der Schwelle des Hauses, das ihr Glück und Weh beherbergt, lassen sich die drei, die alte Herzogin, Elisabeth (die, nebenbei bemerkt, von allen Frauen des Stückes die maßvollste und vornehmste ist)

und Margarete wie unheilvolle Nornen nieder, das Haar aufgelöst, zum Fluch über den Stifter alles Weh's, zum jauchzenden Triumph der Rache bereit. Ein unheimlich ernstes Bild, das auf dem Theater nicht zerstört werden darf: Margarete neben ihren früheren Feindinnen, alle drei einen Namen und immer denselben im Herzen und auf den Lippen, mit einem Fluche begleitet: „Richard!" — die furchtbar versöhnende Kraft des Hasses kann nicht sinnfälliger zur Anschauung gebracht werden. (In Dingelstedts Bearbeitung spielt die Szene in einem Saale der Königsburg; statt auf die steinernen Stufen des Schlosses lassen die armen, im Kern ihres Lebens zerstörten Frauen sich auf fürstliche Stühle nieder — und der poetische Schauer, der die Szene umlagert, entweicht damit auf Nimmerwiederkehr.) Und wie herrlich geht nach den nächtlichen Gewitterstürmen der Tragödie das milde Morgenlicht Richmond auf. Wohl keinem andren der stereotypen Wünsche einer besseren politischen Zukunft, womit der Dichter die Historien so gern beschließt, stimmt man mit so hoffnungsreichem, gläubigem Herzen zu als diesem:

„Die Wunde heilt; aufsprießt des Friedens Samen:
Lang' blüh' er hier, und du, o Gott, sprich Amen!"

Ein Werk, das dramatisch so viel wagt, verleugnet seine Kühnheit auch im Theatralischen nicht. Ungeniert setzt es sich wiederholt über alle Glaubwürdigkeit hinweg. Der Umstand, daß der Dichter trotz der enormen Stoffülle einzelne Partien maßlos dehnt und dafür, um Zeit einzubringen, über andre wichtigere mit knappen Berichten hinweggeht (die Ermordung Annas und der Prinzen), kurze Notszenen einschiebt und mit oft ganz unzulänglicher Technik monologisiert (der Schreiber, der uns über Hastings' Todesurteil Meldung erstattet), fällt im Anschauen des Dramas doppelt auf und würde es, wenn nicht die schlimmsten Übelstände durch die Theatereinrichtungen beseitigt würden, noch stärker tun. An vielen Stellen hat die Tätigkeit des praktischen Dramaturgen frei einzusetzen. Gleich die erste Szene verlangt einen glaubwürdigeren Schauplatz als ihn die Regienotiz „London. Eine Straße" aufweist. Eine Art Burghof, der zugleich öffentlicher Durchgang wäre, oder eine Arkadenreihe mitten in der

Szene mit freiem Durchblick auf den Straßenprospekt wäre ein Auskunftsmittel zur Verdeckung der Unwahrscheinlichkeit, daß Richard seinen ersten Monolog auf offener Promenade hält. Auch die Sargeskorte bleibt mißlich. Folgte man der Regiebemerkung pedantisch, so wäre Prinzessin Anna außer den Hellebardieren die einzige Leidtragende. Das ist natürlich nicht gemeint. Die Tochter Warwicks, des Prinzen Eduard Witwe, die einzige, die die Leiche des verstorbenen Lancaster zur Gruft geleitet; Heinrich des Sechsten, eines Königs, Leiche so klanglos beigesetzt zu sehen — das widerspräche aller Wahrscheinlichkeit, selbst vom Standpunkt der bloßen Konvenienz, gar zu schreiend. Folgt dem Sarge aber ein großer Zug, so wird dieser zum Zeugen der bösen Begegnung zwischen Anna und Richard, der Werbung und Verlobung — Dinge, die wiederum keine Zeugen vertragen. Sind die Menschen aber einmal da, so müssen sie auch spielen, so haben sie sich auch an der erstaunlichen Handlung zu beteiligen, die sich vor ihren Augen begibt. Was sollen sie nun aber tun? Fortwährend verblüffte Gesichter machen und die Hände über dem Kopf zusammenschlagen? Die durch diese naheliegenden Fragen entstehende Unsicherheit belastet leider den Dichter, und sie wird vielleicht am einfachsten dadurch verdeckt, daß Richard bei Beginn des Gesprächs mit Lady Anna entweder selbst oder durch einen Vertrauten oder Diener (vielleicht seinen getreuen Catesby) den Begleitern einen Wink gibt, sich in den Hintergrund zurückzuziehen. Vorn (unter den Arkaden) würde sich dann die Szene zwischen den beiden abzuspielen haben.

Der schon in so mancher Beziehung bedenkliche Auftritt wird übrigens noch durch einen andern Umstand rätselhaft. Wo ist denn Margareta, Heinrich des Sechsten Witwe, daß sie dem Sarge ihres Gatten nicht folgt? Sie ist zwar verbannt worden, aber sie ist dem Befehl zum Trotz entweder überhaupt in England geblieben, oder trotz der angedrohten Todesstrafe aus der Verbannung zurückgekehrt. So tritt sie denn auch bereits in der nächstfolgenden (der dritten) Szene des ersten Aktes mitten unter die zankende königliche Sippe, und keine Überraschung dieser, kurz, nicht das geringste Zeichen deutet darauf hin, daß ihre Rückkehr

soeben erst, also zwischen der zweiten und dritten Szene, erfolgt sei. Denn Richards Wort „Wardst du bei Todesstrafe nicht verbannt"? genügt zu dieser Annahme keineswegs. Sie ergeht sich frei in der Stadt, überall, wo sie nicht am Platze ist, erscheint sie als Ruhestörerin. An ihres Gatten Sarge aber ist sie am Platz. Sie hat ihren Heinrich zwar immer nur verächtlich von oben herab wie einen Halbmann behandelt. Aber mit ihm hat sie die Krone verloren und mit der Krone den Schmuck und den Kern ihres Lebens. Wenn also eine ein Recht zu klagen hat, dann ist sie es. Und gerade sie fehlt hier. Unbegreiflich! Ich meine, man dürfte eine solche Unterlassung nicht gar zu leicht nehmen. Sie beweist aufs neue, daß die Werbung mit Hintansetzung aller und jeder Wahrscheinlichkeit angelegt und ausgeführt ist.

Das große Gespräch Richards und der Elisabeth, das die Handlung nur aufhält, sollte zu Gunsten der Theaterwirkung schonungslos geopfert werden — trotz Oechelhäuser.

Szenisch am meisten ist für die Mitte des Stücks zu tun, in der das Publikum über die ungeheuren Anforderungen, die Richard an den Glauben seiner Umgebung stellt, stutzig zu werden und bedenklich abzukühlen pflegt. Besonders die Hastingsszene und die Verhandlung Richards mit dem Mayor vor Baynards Schloß verlangen die sorgfältigste Ausarbeitung. Das Ende dagegen ist von so großer theatralischer Gewalt, daß es alle kleinen dramatischen Schwächen mehr als genügend bedeckt.

Und das Stück als dramatisches Ganze? Otto Ludwig sagt in seinen Shakespeare-Studien (pag. 97) ganz mit recht, daß seine Einheit in der Einheit des Charakters, in der Rolle des Richard liege. Man könnte noch deutlicher sagen, Richard sei die einzige Rolle des Stücks. Er macht die Handlung ganz allein, er hält die Szenen, die untereinander sonst beziehungslos wären, zusammen. Dabei ist es nun wahrhaft erstaunlich, daß das Stück gleichwohl durchaus keinen epischen Eindruck macht, wie „Heinrich der Fünfte", wie „Götz von Berlichingen" und „Egmont". Die rastlos planende, zerstörende und auf ihre Weise auch gestaltende Natur des Helden dient statt des Räderwerks einer komplizierten Handlung, und die Entwicklung, in der er sich

selbst zeigt und die ihn in den Ruin treibt, ist von starkem dramatischen Interesse. Alle Personen, alle Ereignisse sind nur für ihn da — aber wie er auf ihnen lastet, lasten sie, ohne daß er dessen bis kurz vor dem Ende inne wird, auch auf ihm. Er gestaltet die Dinge, aber er wird auch durch sie gestaltet; er vollendet seine Laufbahn mit riesigen Schritten, jede Szene zeigt ihn äußerlich und innerlich einen Schritt weiter, nirgends ist ein Stillstand, nie setzt die geheimnisvolle Hand aus, die ihm mit dem Purpur, dem schönsten Ziel seines Willens, zugleich das Bahrtuch webt. Daß der Charakter in der Übereinstimmung mit der Volksauffassung so grell wie möglich gemalt ist, daß die Vorgänge oft unmöglich sind, hindert an dieser nur Shakespeare eigenen Kraft und Größe der Behandlung nichts. Und ebenso wahr ist es, daß, wie Otto Ludwig an einer andren Stelle bemerkt, die „Gedankenhaftigkeit" der Charaktere ihnen, bei aller Wildheit und Dumpfheit der Affekte einen imposanten Zug, die Signatur künstlerischer Freiheit gibt. Dadurch, daß sich in zahllosen Stellen ihre Empfindung in Reflexion umsetzt, erheben sie sich aus der materiellen Niedrigkeit in das Bereich des Typischen, des Allgemeingültigen — eine Wirkung, die um so frappanter ist, als ja die Zeit, die Shakespeare uns hier schildert, glücklicherweise eine einzige große Entartung ist. Daß aber in dieser enormen Kunst zugleich eine Verwirrung des sittlichen Urteils liegen kann, ist leider ebenso sicher. Was bei Gelegenheit der Erwähnung der Clarenceszene „Augenblickswirkung" genannt wurde, hängt eng mit dieser höchsten Fähigkeit des Shakespeareschen Genius, zu idealisieren, zusammen.

Weil aber die dargestellte Epoche abnorm bis zum Ekel ist und bleibt, weil alle Kunst, die der Dichter an seinen ungeheuerlichen Stoff verschwendet, uns nicht hindern kann, seinen Personen auf den Grund ihres Wesens zu sehen und den Morast Morast zu nennen, wie schön immer die Sonne ihn vergolden mag — weil dem so ist, bleibt es eine seltsame Verirrung, wenn Otto Ludwig sagt: „Das Stück ist durchaus Geschichte und von einer Idealität, daß keins der Schillerschen nur von weitem damit verglichen werden dürfte. Es ist der Körper des Geistes der

Geschichte selber, nicht die Idealisierung irgend eines besondren Stückes Geschichte." Lassen wir bei Seite, was Ludwig von Schiller sagt, den er nun einmal nicht versteht, aber — „der Körper des Geistes der Geschichte?" Ludwig bleibt uns die Begründung seines Ausspruchs schuldig und wir suchen wohl vergebens nach einer zutreffenden. Was ist denn dieser Geist der Geschichte? Nichts andres als der Geist des Weltgerichts, der verkündet „par ce qu'on pêche on est puni?" Findet man ihn darin, daß das Haus York sich selbst seinen Untergang bereitet? Aber in welchem Stück Geschichte und in welchem historischen Drama äußerte sich diese Lehre nicht? Und hat der Geist der Geschichte nichts andres zu tun, als sie zu verkünden? und sollte er sich mit Vorliebe eines so mäler- und wundenvollen Körpers, wie der der Richard-Epoche, bedienen, um sich uns mitzuteilen? Nein — man finde die Offenbarung des Geistes der Geschichte in dem Fall des Orients vor dem Griechentum, des Griechentums vor dem Ansturm der Römer, der Römer vor der Kraft der Germanen — in diesen großen Ereignissen spricht sich ein großes geschichtliches Gesetz dramatisch aus; aber daß ein Bluthund ein entartetes Geschlecht niedermacht, ohne daß eine kräftige Hand ihm Einhalt geböte; daß die Dummheit und die Schlaffheit sich vereinen, um ihm freies Feld zu lassen — das ist, in dieser Einseitigkeit dargestellt, etwas Monströses, geschichtlich, menschlich und künstlerisch Einziges — und darum ist Richard der Dritte nicht der „Körper des Geistes der Geschichte selber".

Am 28. November 1797 schrieb Schiller an Goethe:

„Ich las in diesen Tagen die Shakespeareschen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richard des Dritten mit einem wahren Staunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblick nicht, ob selbst ein Shakespearesches ihm den Rang streitig machen kann. Die großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendigt und nach der erhabensten

Idee stellen sie sich nebeneinander. Daß der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zu statten; alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragisch-Furchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis waltet durch das Stück in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus, von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ist's, wie der Dichter dem unbehilflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das präsentiert, was sich nicht repräsentieren läßt, ich meine die Kunst, Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespearesches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert. — Der Mühe wäre es wahrhaftig wert, die Suite von acht Stücken, mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden. Wir müssen darüber wirklich konferieren."

Ein Ausspruch Schillers in Sachen des Dramas und des Theaters bedeutet zu viel, als daß er übersehen werden könnte, und dieser ist besonders merkwürdig, um nicht dem andersdenkenden Beobachter zu schaffen zu machen. Aber man vergegenwärtige sich die Umstände, unter denen Schiller ihn dem Freunde mitteilte. Er war mit dem ersten Akt des Wallenstein beschäftigt und suchte während der Arbeit, noch unabläßig erwägend und ändernd, nach der tauglichen Form für das geschichtliche Drama. Er hatte das deutliche Gefühl, daß die an die französische Technik sich anlehnende dramatisch so unschätzbare Gestalt, die er seinen Stoffen in den „Räubern" und „Kabale und Liebe" gegeben, im historischen Drama nicht absolut notwendig und bei dem weiteren Terrain und dem reichlichen Material, das die Geschichte bot, auch nicht schlechthin möglich war. Bescheiden angewandte szenische Freiheiten glaubte er sich nicht versagen zu müssen. Auch hatte er ja schon im „Fiesco" und „Carlos" von diesem, theatralisch immerhin zweifelhaften Recht Gebrauch gemacht. Aber „Fiesco" und „Don Carlos" waren noch nicht eigentlich historische Dramen; selbst in dem letzteren Werk, so groß und stilvoll sein Schritt ist

und eine so weite Perspektive es eröffnet, überwiegt doch das private und rein menschliche Interesse. Nun trat ihm plötzlich eine ganze Reihe historischer Tragödien entgegen, in denen sich die sinnliche Lebendigkeit, die sich aufdrängende Gegenwart seiner ersten Dramen mit der Pracht, der Großartigkeit und der gedanklichen Freiheit seines „Carlos" vereinigt fand; er sah eine Überfülle von Stoff in ihnen zusammengedrängt und bemerkte, daß derselbe, wenigstens in den bedeutenderen Partien, nie drückend wurde — der Shakespearesche Vers und die „symbolische" Behandlung so manches Détails gab ihm eine lichte Erscheinung. Kurz, hier waren Vorzüge, deren Verbindung Schiller noch erst suchte, und es war nur begreiflich, daß er, von der ihm neuen Gewalt darin gepackt, die Schwächen übersah oder zu gering anschlug. Er konnte davon nur lernen, und es war heilsam, daß er es tat. Auch nutzte er die Beobachtung, daß im Richard „die großen Schicksale, die sich in den vorhergehenden Stücken angesponnen, auf eine wahrhaft große Weise geendigt waren" sofort für die „Piccolomini" und „Wallensteins Tod" — insofern nicht zum Vorteil, als das erste dieser Dramen schlechthin ohne Abschluß, das zweite ohne Anfang ist. Ein Glück aber war es, daß Schiller in der Aktualität seines Schaffens, das mit seiner Zeit enge Gemeinschaft zu behalten trachtete, herausfühlte, daß es mit der Nachahmung des Shakespeareschen Stils und der Shakespeareschen Kompositionsweise für uns nicht getan sei. Sein hoher Formensinn, sein architektonischer Verstand kamen nicht in Gefahr, in die Stilungleichheit Shakespeares zu verfallen und die äußere Zerrissenheit seiner Werke zum Muster zu nehmen. Nur maßvoll gab er der Szene im historischen Drama Freiheit und Beweglichkeit. Hätte er das Heil der deutschen Bühne nicht in der klugen Verbindung der sog. französischen mit der englischen Technik erkannt — unser Theater wäre verloren gewesen. Von Goethe war nichts theatralisch Bahnbrechendes mehr zu erwarten, — und die Romantiker? sie brachten uns Calderon und ihre eigenen verworrenen dramatischen Produkte, die alle Unarten Shakespeares, aber nicht einen seiner Vorzüge zeigten und die heute samt und sonders verschollen sind. Zwar kam auch

Schiller lange Zeit nicht zu völliger Sicherheit über den Stil des historischen Dramas, und um einen vollkommenen Abschluß seines heißen Ringens brachte uns der Tod — aber Tell und das Demetriusfragment eröffnen uns einen letzten Ausblick. Richard der Dritte erinnerte ihn an die „griechische Tragödie". Er denkt dabei an die Verklärung und Beschwingung des Stoffes, an den Kothurnschritt der Tragik, der wie das Schreiten des Schicksals selbst daher rauscht. Wer Tell und den Demetrius aufmerksam liest, wird empfinden, daß auch Schillern in seiner Stilweise diese hohe Kunst zur Wirklichkeit und zwar zu noch geläuterterer Wirklichkeit wurde. Ist es zu verwundern, daß er, solche Ideale im Herzen, von dem, was ihm in den Rosen-Tragödien Vollkommenes entgegentrat, aufs tiefste getroffen wurde? Man kann in der Tat Schillers Worten im großen und ganzen vollkommen zustimmen, ohne darum zu glauben, er würde, wenn er an die Kritik im einzelnen gegangen wäre, alles als musterhaft und der Nachahmung wert hingenommen und empfohlen haben.

Auch der Gedanke Schillers, den ganzen Cyklus der Königsdramen für die Bühne (zunächst natürlich die Weimarer) einzurichten, ist völlig begreiflich, und wenn man den ersten Eifer hinzurechnet, versteht man seinen Glauben auch, „es könne dadurch eine Epoche eingeleitet werden". Die Weimarer Bühne durfte und mußte neben der Tageskost, die sie wie alle Theater brachte, dem Publikum etwas Außergewöhnliches bieten; sie war die Stätte, auf die ganz Deutschland blickte, sie hatte eine künstlerische Aufgabe zu erfüllen. Da Goethe ohnehin die Neigung hatte, mit Novitäten, nicht immer fruchtbringend, zu experimentieren, so mußte die Darstellung so gewaltiger Schöpfungen neben so manchem Schwächlichen und Verunglückten doppelt wirken. Wenn irgendwo, so wäre sicher in Weimar der geeignetste Ort gewesen, sie einzubürgern. Ob der Versuch trotzdem gelungen wäre? Ich glaube, nicht ganz. Das Publikum jener Zeit war noch kaum an die großen Errungenschaften unsres deutschen Dramas gewöhnt, an seine ersten mächtigen Flügelschläge — und nun sollte es vor eine so eigenartige Erscheinung geführt werden, sollte sich im Kunstwerk mit fremder Politik, fremdem Patriotismus vertraut

machen? Es kannte Shakespeare fast nur aus dürftigen Bearbeitungen, den „Hamlet“ z. B. in der Schröderschen Einrichtung, die so frei und willkürlich und zugleich so prosaisch wie möglich ist, und nun sollte es den Riesen selbst vor sich sehen? Die Dramen Shakespeares, die sich bis dahin auf der deutschen Bühne eingebürgert hatten, waren die großen Tragödien von rein menschlichem Inhalt — und nun sollte das Publikum sich plötzlich auch in dem Irrgarten dieser politischen Interessen, in dem Dickicht dieser Stammbäume zurechtfinden? Es würde sicherlich schwierig geworden sein. Goethe und Schiller sahen die Dinge eben von ihrer hohen künstlerischen Warte. Für sie und die Kunstgebildeten, für die Schauspieler und die akademische Jugend wäre eine Aufführung der beiden Tetralogien Lancaster und York eine Art Fest gewesen, für die Dichter und Darsteller vielleicht sogar eine „Epoche“. Aber die simplen Theaterbesucher, die doch das Volk repräsentieren, dem die Kunst gewonnen werden soll. Sie hätten vielleicht bescheiden geschwiegen, aber einen Gewinn hätte ihnen das Unternehmen nicht gebracht. Auch hätte die Behandlung, selbst wenn sie „mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist“, vorgenommen und so glänzend ausgefallen wäre, wie man es von Schiller erwarten durfte, schwerlich alle Bedenken beseitigt. Und wäre der große Dichter und Bühnenkenner auch mehr schonungslos als besonnen vorgegangen, er hätte immer noch zu viel stehen lassen müssen, zu dessen verständnisvoller Aufnahme das Publikum jener Tage nicht befähigt war. Man wolle doch nur beachten, wie jungen Datums diese Historien-Vergötterung immer noch ist, und daß das Theaterpublikum nicht stets so anlockbar und willig wie das jetzige war. In der Chronik des Oldenburger Hoftheaters von R. von Dalwigk begegnen wir z. B. unter dem 2. Oktober 1836 dem Abdruck folgender kritischer Worte über eine Vorstellung „Heinrichs des Vierten“, I. Teil: „Wir dürfen es nicht den Schauspielern zuschreiben, wenn dieses Stück so wenig die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesseln konnte; ein jeder Akt machte das Haus leerer, nur Berninger-Falstaff erhielt einigen Beifall.“ Und dabei war Herr Berninger ein vortrefflicher Schauspieler und das Oldenburger Publikum an alles Gute und Er-

leſene gewöhnt. Man wird aber eben ein Drama erwartet und — nicht gefunden haben.

Man kann ſich einen ungefähren Begriff von der Verwirklichung des Schillerſchen Gedankens, wenn ſie zuſtande gekommen wäre, und ihrer möglichen Folgen machen, wenn man an die der Bühnenwelt nun ſchon ſeit Jahren vorliegende Dingelſtedtſche Einrichtung der Königsdramen denkt. Denn dieſer, „wenn ihm eine Luſt im Buſen brannte", ebenſo eifrige wie ſonſt laue und gleichgültige Pfleger der dramatiſchen Kunſt ſetzte ſich zum Erben der Schillerſchen Idee ein. Er unterzog ſämtliche acht Tragödien einer mehr oder weniger gründlichen Bearbeitung und hatte die Genugtuung, in Weimar und Wien mit ihrer Aufführung einen vielberufenen großen Erfolg zu erringen und faſt alle hervorragenden Theater auf ſeinen Wegen nachzuziehen. (Noch ganz neuerdings haben die Königsdramen auf dem Karlsruher Hoftheater durch Dr. Eugen Kilian eine neue beachtenswerte Einrichtung erhalten, über die ſich der Bearbeiter im 28ſten Jahrgang des Shakeſpeare-Jahrbuches äußert.) Trotzdem habe ich mich durchaus nicht zu überzeugen vermocht, daß dieſe „Taten" mehr als intereſſante Experimente ſind, und noch immer behaupte ich, daß die Wirkung in weit höherem Grade von zahlreichen herrlichen Einzelheiten, als von dem dramatiſchen Ganzen ausgeht, und daß der theatraliſche Effekt der Dingelſtedtſchen Einrichtung zum guten Teil gar nicht Shakeſpeare, ſondern dem gewandten und kecken Bearbeiter zuzuſchreiben iſt.

Zwar begnügte Dingelſtedt ſich bei „Richard dem Zweiten" und „Heinrich dem Vierten" damit, allerlei zutreffende Regiebemerkungen zu machen und den Schauſpielern das Verſtändnis ihrer Rollen zu erleichtern — im übrigen ließ er dieſe Stücke ſo ziemlich wie ſie ſind. Auch konnte er das ohne Gefahr tun, denn „Richard der Zweite" iſt ſo reich an vortrefflichen Spielſzenen (der Zweikampf, Gaunts Tod, die Unterwerfung Richards unter Bolingbroke, die Parlamentsſitzung, der Abſchied der Gatten), daß man um ihretwillen die dramatiſchen und für unſer heutiges Empfinden theatraliſchen Mängel gern in den Kauf nimmt. „Heinrich der Vierte" aber wird durch ſeine wunderbaren Epiſoden,

durch die Charaktere Falstaffs, des Prinzen und Percys genugsam getragen; die Öde seiner Haupt- und Staatsaktion durchwandern wir heutzutage gelassen, weil wir uns jeden Augenblick an den Zechbrüdern der Eastcheap-Schenke erholen können. Trotzdem hätte es nichts geschadet, wenn Dingelstedt dem „Richard." eine größere Sorgfalt gewidmet hätte. Die Klageszene der Herzogin von Gloster ist auf der Bühne völlig entbehrlich. Die erste Szene wäre mit der dritten, wie mir die sehr geschickte Einrichtung des Stücks durch den jetzigen Oberregisseur des Berliner Schauspielhauses, Max Grube, der von 1879—1882 Regisseur am Bremer Stadttheater war, bewies, sehr wohl zu verbinden gewesen. Auch sonst sind Zusammenziehungen denkbar, und es wäre nur vorteilhaft, wenn sich ein Ausweg finden ließe, die letzte Verwandlung zu vermeiden und Bolingbroke in Richards Kerker erscheinen zu lassen. Daß Dingelstedt im zweiten Teil „Heinrichs des Vierten" Falstaffs prachtvollste Szene (die Wirtin, der Oberrichter und Gower) um ihr Ende verkürzt und dem dicken Helden damit seinen glorreichsten Sieg geraubt hat („Tick für Tack, und somit in Ehren auseinander"), spricht leider ebensowenig dafür, daß er den Humor des Charakters und der Situation völlig verstanden, wie seine unerschrockene Beseitigung des von Falstaff gefangenen Rebellen Coleville. Wie kann denn der „dicke Mann" ohne diesen Glücksfund Gnade vor den Augen des kalten und strengen Johann von Lancaster finden? ja wie durfte er es überhaupt wagen, ihm ohne diesen Vogel im Garn zu nahen!

Die ernsthaftere Regiearbeit Dingelstedts beginnt erst mit „Heinrich dem Fünften", den er für die Verhältnisse der modernen Bühne außerordentlich geschickt umgestaltet hat. Es läßt sich zwar darüber rechten, ob es einem modernen Poeten erlaubt ist, eine Shakespearesche Figur so völlig umzuschmelzen und mit einigen Zutaten zu versehen, wie Dingelstedt es mit König Karl dem Sechsten von Frankreich getan hat — aber es ist nicht zu leugnen, daß die blasse, gleichgültige Rolle unter des Bearbeiters Händen farbig und theatralisch wirksam geworden ist, und so möge man denn ein Auge zudrücken! Alle sonstigen Neuerungen

werden jedoch der unbedingten Zustimmung der Theaterkundigen sicher sein. Die Entfernung des Gerichts über die Hochverräter ist nicht minder löblich wie die (allerdings selbstverständliche) Ausmerzung der französischen Lektion der Prinzessin Katharine. Mit dem glücklichsten Gelingen ist die Szenerie vereinfacht und in das unruhige Gewelle der Handlung Fluß und Ordnung gebracht. Besonders geschmackvoll aber ist die Erhaltung des größten Teils der Chorusworte, die Dingelstedt an die dramatischen Personen (den Pagen und den König) leicht und natürlich verteilt hat. Aus einigen Partien des vierten Chorus setzt sich ein Monolog Heinrichs im dritten Akt zusammen, und so bleibt uns die wundervolle Schilderung des Abends vor der Schlacht unverloren:

„Vom Lager hallt zu Lager, durch der Nacht
Verborgnen Schoß, der beiden Heere Summen,
Die aufgestellten Posten hören fast
Der gegenseit'gen Wacht geheimes Flüstern.
Wachtfeuer brennen hier und dort, es sieht
Durch ihre bleichen Flammen ein Geschwader
Des andern dunkelfarb'ges Angesicht.
Roß droht dem Roß, ihr stolzes Wiehern dringt
Ins dumpfe Ohr der Nacht und vor den Zelten,
Den Rittern helfend, geben Waffenschmiede,
Die Rüstung mit geschäft'gem Hammer nietend,
Der Vorbereitung grauenvollen Ton."

Stellen des zweiten und dritten Chorus,

„Jetzt wo die Jugend Englands ganz in Glut,
Wo seidne Buhlschaft hängt im Kleiderschranke" usw.

und die lebhafte Beschreibung der Ausfahrt der Flotte vom Hampton-Damm werden zu einem Monolog des Pagen verwandt, der bei Dingelstedt den ersten Akt abschließt. Daß sich dessen Bild damit erweitert, ist im Sinne der Theaterwirkung gleichfalls nur gut zu heißen. Denn der Shakespearesche Page, der uns lieb geworden, verliert sich im Original zu bald und bleibt zu sehr Skizze, als daß er auf der Bühne zur Geltung gelangen könnte, die vor allem Deutlichkeit und satte Farben erfordert. Auch die übrigen Änderungen Dingelstedts entspringen der bei einem so kundigen Bühnenpraktiker selbstverständlichen Erwägung, daß die theatralische Wirkung sich mit der dramatischen insofern oft

nicht deckt, als jene eine momentane sein muß, während diese um so bedeutender ist, je mehr sie einer längeren sorgfältigen Prüfung standhält. Ein Werk, das in dem raschen Verlauf eines Theaterabends an uns vorüberzieht, verlangt rasch und sicher wirkende Mittel — der Zuschauer, der Hörer darf nie in die Lage versetzt werden, diese Szene oder jenes Wort zu deutlicherem Verständnis wiederholt zu wünschen, wie er sie bei der Lektüre eines Dramas zum zweiten Male lesen kann. Was sich nicht mit augenblicklicher sinnlicher Gegenwart aufdrängt, ist nicht theatralisch. Auch die gewichtigen, vollautenden Akt- und Szenenschlüsse, die uns der Bearbeiter oft aus seinem eigenen poetischen Vorrat gibt, haben darum eine gute innere Berechtigung. Wir Modernen wünschen mit dem inneren auch den möglichsten äußeren Zusammenhang der Handlung, den natürlichen Körper für den einheitlichen dramatischen Geist, und da uns derselbe mit dem einfachen Apparat der Shakespeare-Bühne nicht mehr beschert werden kann (es müßte denn auf der Perfallschen Bühne des Münchener Hoftheaters sein, von der in der Einleitung geredet wurde), verlangen wir ihn in der Verdichtung der Szene, in der Vermeidung häufiger Verwandlungen. Da der Vorhang diesen Zusammenhang aber nun unerbittlich und nach den Aktschlüssen notwendig zerreißt, so haben wir das ganz natürliche Verlangen, die Szene und jedenfalls den Akt sich nicht im Sande verlaufen, sondern mit dem Schluß eine bedeutende Handlung zu sehen, deren Bild uns gegenwärtig bleibt, ein bedeutendes Wort zu hören, das unsern Geist in Schwingung hält, nachklingt und uns zu dem folgenden Akt hinüberleitet. Es wird sehr oft mit Schlußgruppen und gereimten Schlußtiraden ein grober Unfug getrieben — aber die vernünftige Absicht, die auch aus solchen Verzerrungen blickt, sollte man nie verkennen.

Am freiesten und anfechtbarsten hat Dingelstedt „Heinrich den Sechsten" behandelt, von dessen weit zerklüftetem Bau er kaum einen Stein auf dem andern gelassen hat. Den ersten Teil ignoriert er bis auf einige wichtige Motive (den Streit der Rosenparteien im Tempelgarten, die Werbung Suffolks um Margareten) gänzlich; mit der Geschichte der Pucelle verschont er uns;

in zwei Teilen gibt er uns die Reste des ersten und den Inhalt des Shakespeareschen zweiten und dritten Teils mit einer Fülle eigener oft sehr willkürlicher Zutaten in theatralisch allerdings wirksamer Fassung. Die Puristen mögen nicht mit ihm rechten, daß er die Geschichte der Herzogin von Gloster erweitert, daß er, um die Sprünge der Handlung von Frankreich nach England und umgekehrt zu vereinfachen, eine Szene der Margareta und des Kronprinzen am Meeresstrande einschiebt — im Interesse des Theaters konnte er kaum anders verfahren; gerade „Heinrich der Sechste" war, wenn es denn sein mußte, der Bühne nur durch eine gewisse Rücksichtslosigkeit der Bearbeitung zuzuführen. Die engere Shakespearegemeinde jedoch und derjenige Teil der Kritik, der jeder Aufführung der Königsdramen zujubelt, und der in ihrem Gelingen einen Beweis auch von der theatralischen Bedeutung Shakespeares für unsre moderne Bühne erblickt, möge darauf aufmerksam gemacht sein, daß die erweisliche Theaterwirkung gerade „Heinrich des Sechsten" von den Errungenschaften der modernen Technik ausgeht, eben von der Einrichtung, die Dingelstedt mit dem Werke vorgenommen hat, und daß der stärkste Beifall oft sogar (leider!) solchen Stellen folgt, in denen der Bearbeiter dem Dichter eine überflüssige und verletzende Gewalt angetan hat.

Das wird uns erschreckend deutlich, wenn wir uns die Tötung des jungen Prinzen von Wales an der Seite seiner Mutter bei Shakespeare und Dingelstedt vor Augen führen. Im Original sinkt Margarete mit einem furchtbaren Schrei: „O kill me too" zusammen, bei Dingelstedt ruft sie:

„O seid barmherzig, tötet mich mit ihm!
Mein einz'ges Kind!"

und der sterbende Prinz erwidert:

„Lieb' Mütterlein, gut' Nacht!"

Dieser schauderhaften, sentimentalen Veränderung, die der Bearbeiter in einem Augenblick des Verlassenseins von aller künstlerischen Gnade vorgenommen haben muß, entspricht dann Margaretens rührseliger Abgang mit der Leiche. Bei Shakespeare kennt die wilde Königin ihrem Charakter getreu nur Flüche; bei Dingelstedt beschwört sie die Soldaten, die den Toten aufheben:

„Tut ihm nicht weh. Ich hab' ihn zart gewöhnt.
In meinem Schoße ist er eingeschlafen,
Das tat er oft, da er noch kleiner war,
In diesen weichen Armen eingewiegt.
Ihr guten Leute, tragt ihn in sein Bettchen,
Allein behutsam, bitte: weckt ihn nicht,
Ihr hörtet ja, er seufzte „gute Nacht".
An meinen Busen legt sein hold Gesicht,
So hat er's gern. Nun kommt. Doch sachte, sacht!"

Man traut seinen Augen und Ohren nicht, so unerträglich sind diese Empfindeleien und so ganz widersprechen sie dem Charakter dieses Rasseweibes. Wer leugnet, daß Margareta ihren hochherzigen Knaben liebt, den einstigen Erben der Krone? Aber sie liebt ihn, wie die Löwin ihr Junges, mit starkem, wildem Naturgefühl. Mit ihrem Haß hat sie ihn genährt, den eigenen Mut in seine Seele gepflanzt, aber um die Saugflasche und die Windeln hat sie sich vermutlich niemals gekümmert. Und diese Päppelpoesie, dieser unwahre, alberne Theatereffekt entfesselt im Theater regelmäßig den rauschendsten Applaus. Bedarf es noch weiterer Zeugnisse? Was das Publikum beklatscht, ist nicht die dramatische Größe Shakespeares, es ist die theatralische Gewandtheit seines Bearbeiters, der sein Publikum kennt und der sich, wenn es ihm gerade paßt, über den Dichter ungeniert hinwegsetzt. Und so berechtigter Aufmerksamkeit diese Aufführungen begegnet sind, so sehr ein Kreis künstlerisch Gebildeter, Presse und Shakespeare-Verehrung dafür gewirkt haben, so wichtig der Augenschein dieser Werke für den Dramatiker und Dramaturgen ist — für die Entwicklung der deutschen Kunst bedeuten die Vorstellungen auch heutzutage noch keine „Epoche". Als Werke Shakespeares gehören auch die Königsdramen der Welt an — aber was ihre größte Bedeutung ausmacht, die enorme Kunst der Charakteristik, das tritt in der Darstellung bei weitem nicht so scharf hervor wie bei der Lektüre. Die eigentlich dramatische Führung ist in den Heinrichen fast durchweg unzulänglich, und zu dem goldenen Quell der Shakespeareschen Poesie dringt man während ihrer szenischen Darstellung nur ahnungsweise vor. Es wäre ganz gut begreiflich, daß ein ehrlicher Sinn, der sich bei ihrer Auf-

führung nicht sonderlich erbaut, sie gänzlich verkennte — und wer möchte diese Schöpfungen der mißverständlichen Kritik eines Publikums aussetzen, daß von einem Bühnenwerk zunächst dramatische Konzentration ohne Sprünge und Seitenläufer erwartet? wer möchte vollends die Sünden Dingelstedts bei einem halbgebildeten Publikum auf Shakespeares Konto gesetzt sehen, diese Sünden, die den Königsdramen bei den Damen und Herren, die sich an der „Waise von Lowood" erbauen, einen gewissen Erfolg sichern?

Es handelt sich hier nicht um ein persönliches Wohlgefallen oder dessen Mangel. Hätte ein Theater wirklich Platz für den ganzen Shakespeare, so würde ich ihn mir mit Freuden ansehen, denn auch aus der Darstellung selbst des geringsten seiner Werke werden uns helle Lichter entgegenblitzen, aber mit dieser privaten Erquickung und Belehrung hat die Entwicklung der deutschen Bühne nichts zu tun. Und dabei ist noch gänzlich davon abgesehen, daß die Historien einen spezifisch englisch-nationalen Charakter tragen, für den man unser Publikum doch unmöglich verpflichten kann. Ohnedies wissen die Nachbarvölker uns wenig Dank. Oder fällt es etwa den Engländern ein, den Wallenstein aufzuführen, sei es auch nur alle zehn Jahre einmal? Wer unserm Theater nützen will, der gebe uns vor allem neben den Besten der Neueren, die ein Recht haben gehört zu werden, auch wenn sie irren, unsre deutschen Meisterdramen in steter Wiederkehr, in mustergültiger Darstellung, daneben selbstverständlich die ewigen großen Tragödien Shakespeares, die unserm Repertoire seit länger als hundert Jahren angehören und die ihren Wert nicht erst zu beglaubigen brauchen, die Wunderwerke der dramatischen Kunst, den „Hamlet", „Macbeth", „Othello", „Lear", „Coriolan", „Cäsar". Nimmt man Fremdes auf (die besseren französischen Lustspiele dürften schon um ihrer meisterhaften Technik willen nicht fehlen), gut — alles wahrhaft Dramatische und Theatralische, wenn es nicht unserer Empfindung völlig widerspricht, soll willkommen sein. Hat ein Theater Zeit genug, daneben auch die Königsdramen besonders zu pflegen, so mag es das tun; aber man leite aus ihrer Bevorzugung kein künstlerisches Verdienst her und mache die Aufführung nicht gar zu einer nationalen Pflicht!

Was würde der große Genius, der sie geschaffen, sagen, sähe er diesen blinden Kultus! Er schuf für seine Zeit, für sein Volk, Großes und Übergewaltiges — sorgen wir, jeder, soweit er es vermag, für unsre Zeit und unsre Nation! Shakespeares Geist lebt lebendig in unsrer Literatur fort, auch ohne diese Verirrungen einer an sich liebeswerten Pietät. Er bleibt für den modernen dramatischen Dichter der Spender ewigen dramatischen Lebens, wie er dereinst unsre Klassiker begeisterte und ihre Kunstwerke mit vollenden half. Sein Triumphzug ist in Jahrhunderten noch nicht am Ende. Wenn Lessing, Goethe und Schiller in ihm das Heil des germanischen Dramas erblickten, so kehrt er siegreich jetzt auch bei den romanischen Völkern ein und zeigt die trockne akademische Schablone in all ihrer Hohlheit und Unfruchtbarkeit, indem er neben sie seine lebendigen, künstlerisch freien Geschöpfe stellt. Romanische Schauspieler (Salvini, Rossi) sind seine größten Interpreten geworden, und der greise Verdi suchte sich bei ihm seine Opernstoffe. Triumphe wie die seines Geistes hat bis jetzt nur die Antike gefeiert. Aber wer möchte den Geist mit der Form verwechseln, in der er zur Erscheinung gekommen ist, das Vollendete dem Schwachen und Fehlervollen urteillos gleichstellen? Ist Äschylos minder groß, auch wenn seine „Perser" nicht das Repertoire der deutschen Bühne beherrschen? Die wahre Verehrung gilt doch nur dem Geist der Kunst, der sich immer noch offenbart und offenbaren wird, und den man lästert, wenn man ihn in der endlichen Form auch da verehren will, wohin sein Odem nicht gedrungen ist.

II.

Tragödien.

Julius Cäsar.

In fast engem Anschluß an die Biographie des Plutarch behandelte Shakespeare den Cäsarstoff und schuf aus ihm trotz der fast pedantischen Sorgsamkeit, mit der er seinem Erzähler folgte, eine seiner genialsten Tragödien, als deren Entstehungszeit das Jahr 1602 angenommen wird. Hier fehlt jede politische und tendenziöse Nebenabsicht — man atmet die reine Luft der freien Kunst. Weniger streng und herb als im „Coriolan" zeigt sich des Dichters schöpferischer Geist hier in aller Fülle und Mannigfaltigkeit; es strömt von Charakteren in der Flut dieser eng sich drängenden, vielköpfigen Menge, die Fähigkeit der Individualisation ist zur vollkommenen Reife gelangt, sie schießt nicht mehr zügellos über ihr Ziel hinaus, aber, wie in stolzem Übermut und der Zuversicht, jeden Augenblick in ihrem Hort zurückkehren zu können, wagt sie kecke Sprünge, die niemandem als dem Genius verziehen, die aber auch niemandem als dem Genius gelingen würden. Die wachsende Einsicht in den menschlichen Organismus ging bei Shakespeare Hand in Hand mit der Kraft, seine Gesichte in die Erscheinung umzusetzen: und in dieser Fähigkeit ist er unerreicht; die künstlerische Arbeit aber, dieser unerläßliche Faktor zum Gelingen eines harmonischen Kunstwerks, verbündet sich auch in dieser gewaltigen Schöpfung noch nicht immer in hinlänglich fördernder und, wenn es sein muß, einschränkender Weise mit der Produktion. Das, was den über der stofflichen Masse waltenden ordnenden Geist am sichtbarsten

verraten könnte, das Architektonische des Dramas, seine Komposition, ist ungleich. Bis zum dritten Akt hebt sich alles in gewaltiger Steigerung — dann aber erlahmt das dramatische Interesse völlig. Die Streitszene des vierten Aktes, für sich betrachtet eine der größten poetischen Taten Shakespeares, wird auch nicht durch die schwächste Klammer mit dem Voraufgegangenen verbunden, geschweige denn erwächst sie organisch aus der Handlung. Sie interessiert uns nur, weil die Helden der Verschwörung, Brutus und Cassius, sie ausfechten, aber dies Interesse, an die Persönlichkeit dieser beiden Männer geknüpft, deren Fühlen und Denken nach dem großen entscheidenden Schlag uns, nachdem wir einmal für sie warm geworden, natürlich nicht gleichgültig sein kann, ist ein romanhaftes. Wer ist uns Lucius Pella, der von den Sardern bestochen sein soll? Wir kennen ihn garnicht. Was erhält man für Aufklärungen über das verweigerte Geld? Keine. Das Ganze ist ein bloßes Zwischenspiel, das man nur darum nicht wegwünschen mag, weil es die Charakteristik der beiden ganz herrlich vollendet und weil es den idealen Gedanken der Tragödie, den Sieg des herrschgewaltigen Cäsarengeistes über den unpraktischen politischen Idealismus und seine leidenschaftlichen Bundesgenossen durch den Zerfall im Lager der Verschworenen vortrefflich verdeutlicht. Das dramatisch Fehlerhafte der zweiten Hälfte der Tragödie ist übrigens nicht an den Apparat der Shakespeareschen Bühne geknüpft. Es steckt innerlich und wäre auf jedem Szenengerüst verwerflich.

So scharf aber der Mangel der dramatischen Verbindung der drei ersten mit den beiden letzten Akten betont werden muß, so sehr muß anderseits darauf hingewiesen werden, daß die ideale Einheit beider Teile durchaus gewahrt ist. Man hat dies oft in Abrede gestellt und ich selbst habe mich eine Zeitlang der Meinung zugeneigt, bald sei Cäsar der Held des Dramas, bald Brutus, bald Cassius. Diese Ausstellungen vereinigten sich auch wohl mit dem Vorwurf, das Stück entspreche seinem Titel nicht, und trage ihn jedenfalls mit Unrecht; es sollte besser Brutus heißen. Solche Vorwüfe sind, wie ich bemerkt zu haben glaube, spezifisch deutsch und ausnehmend kleinlich. Der Titel bestimmt

das Drama natürlich auf keinen Fall, zwar wohl das Drama den Titel, aber ein Mißgriff in der keineswegs immer leichten Wahl desselben ist eine Geringfügigkeit, die höchstens kurz erwähnt werden darf, aus der Folgen ziehen zu wollen jedoch in den meisten Fällen eine Albernheit und Ungerechtigkeit sein würde. In Bezug auf Shakespeares „Cäsar" beweist der Tadel überdies einen Irrtum, denn wer der Held der Tragödie ist, das hat u. a. Edward Dowden in seinem „Shakespeare" (Deutsch von Wagner. Heilbronn 1879) in überzeugendster Weise ausgesprochen. „Julius Cäsar", sagt Dowden, „ist zwar der Protagonist der Tragödie, aber nicht der Cäsar, dessen körperliche Erscheinung hinfällig ist, dessen Geist an Kraft und fest auftretender Energie abnimmt, der Cäsar, der allen Zufälligkeiten des Geschickes ausgesetzt ist. Diese körperliche Gegenwart des Cäsars kommt erst in zweiter Linie in Betracht; und wenn sie verschwindet, kann wohl auch Oktavius die Stelle ausfüllen. Es ist der Geist Cäsars, der die ganze Tragödie beherrscht. Dies ist eine der richtigsten dramaturgischen Beobachtungen, die je gemacht ist. In der Tat, es ist Cäsars Geist, es ist die durch diesen einen Mann für alle Zeiten geschaffene Cäsarenidee, gegen welche Brutus und Cassius kämpfen, und, wie es nicht anders sein kann: vergeblich. Das, was sich dem Brutus in gespensterhafter Erscheinung mit dem Orakelwort: „Bei Philippi sehen wir uns wieder" anzeigt, ist dasselbe ungreifbare, unkörperliche Etwas, das zu Cäsars Lebzeiten mit ihm herrschte, das seinen körperlichen und geistigen Verfall überdauert hat und das nun auch seinen Tod siegreich überdauert.

Mit dieser dichterischen Absicht steht auch die Art und Weise, wie Shakespeare den großen Julius gezeichnet, in offenbarstem Einklang. Der allgewaltige Weltbeherrscher, der Mann, dem nichts widerstand, der alles fertig brachte, ist nicht mehr, als uns der alternde Cäsar am Tage des Luperkalienfestes zum ersten Male entgegentritt. Aber aus dem Wirken seiner besten Jahre hat sich ein ideales Cäsarbild losgelöst, das unzerstörbar ist und das bleibt, ob nun der leibliche Mensch ihm entspricht oder nicht. Den heiligen Schauer des Sagenhaften breitet es um

die Stirn seines Schöpfers und Urbildes. Widerspruchslos schlägt es das Volk und die Großen in seinen Bann, und Volk und Große (Antonius) behalten mit ihrer Verehrung recht. Diejenigen, die sich gegen sein geheimes Walten auflehnen, die den Geist des Cäsar von seinem Körper nicht zu trennen vermögen, die unpraktischen Theoretiker, die Rationalisten — wie bitter rächt sich ihre Kurzsichtigkeit und ihr Unglaube! Wir selbst, die Hörer, die Zuschauer, spüren diese geisterhafte Größe und spüren sie um so deutlicher, je weniger der wirkliche Cäsar sich mit den riesigen Konturen seines Abglanzes deckt. Eine solche Macht von einem solchen Manne ausgeübt wäre undenkbar, wenn nicht ein Heiliges mit ihm wäre, das ihn mit undurchdringlichem Panzer umgibt. Cäsar selbst fühlt sich als uneins mit seinem Idealbilde: er spricht von sich in der dritten Person, ähnlich wie es die Schillersche Jungfrau tut, als der Geist über sie kommt und sie von ihrer visionären Höhe auf das Hirtenmädchen herabblickt, das ihren ländlichen Frieden und ihre Herde verläßt. Nur ist der Standpunkt Cäsars ein andrer: er blickt zu seiner Idee wie zu einer höheren Macht *hinauf*, sie ist es, die wie über andre, auch über ihn selbst Gewalt hat und oft gegen sein Empfinden seine Handlungen bestimmt.

Diese Anschauung des Dichters kommt nun zugleich auch der Begründung der Verschwörung auf das allerbeste zustatten. Wer eine cäsarische Gottheit nicht anerkennen kann und will, wem der republikanische Gedanke höher steht, als die genialste Tyrannis, das Gesetz höher als die Persönlichkeit und ihre Traditionen, der findet an dem Cäsar der Dichtung nächst der Achillesferse wohl auch noch das Siegfriedmal: er ist an mehreren Stellen verwundbar. Bei seinem ersten Auftreten zeigt er sich abergläubisch. (Vergeßt, Antonius, nicht, in eurer Eil' Calpurnia zu berühren ꝛc.") Er ist auf einem Ohre taub. („Komm' mir zu Rechten, denn dies Ohr ist taub.") Er hat die fallende Sucht. (Casca: „Er fiel auf dem Marktplatze nieder, hatte Schaum vor dem Munde und war sprachlos." — Brutus: „Das kann wohl sein, er hat die fallende Sucht.") Sieht man von dem, was er war, ganz ab, und betrachtet man ihn nur, wie er ist, so haben wir den

ausgemachten würdevollen Renommisten vor uns, der auf die Unwandelbarkeit seines Entschlusses pochend doch seinen Entschluß jeden Augenblick ändert:

Calpurnia.

Was meint ihr, Cäsar, denkt ihr auszugehn?
Ihr müßt heut keinen Schritt vom Hause weichen.

Cäsar.

Cäsar geht aus. Mir haben stets Gefahren
Im Rücken nur gedroht. Wenn sie die Stirn
Des Cäsar werden seh'n, sind sie verschwunden.

Erhaben wiederholt er auf die Bitten seiner Gemahlin noch zweimal: „Ich gehe dennoch aus" — „Und Cäsar wird doch ausgehn", nachdem er vorher von sich und der Gefahr gesagt:

„Wir sind zwei Leu'n, an einem Tag geworfen,
Und ich der ält're und der schrecklichste."

Wie klein muß dem Auge des Gegners, des Zweiflers der Mann erscheinen, der nach diesen Übertreibungen alsbald die bittende Calpurnia ohne allen Übergang mit den Worten beruhigt:

„Ja, Marc Anton soll sagen, ich sei unpaß,
Und dir zu lieb will ich zu Hause bleiben."

Nun aber kommt der kluge Decius Brutus, ihn in den Senat abzuholen. Sehr fein berührt er den empfindlichsten Punkt seiner Seele. „Wenn Cäsar sich versteckt, wird man nicht flüstern: Seht, Cäsar fürchtet sich?" Und Cäsar läßt sich fangen und geht endlich doch aus.

Und ist es keine Rodomontade, wenn er in der Curie den ihn um die Rückkehr des Publius Cimber scheinbar bedrängenden Verschworenen antwortet:

„ . . . Ich bin standhaft wie des Nordens Stern,
Deß unverrückte, ewig stete Art
Nicht ihresgleichen hat am Firmament.
Der Himmel prangt mit Funken ohne Zahl
Und Feuer sind sie all und jeder leuchtet,
Doch einer nur behauptet seinen Stand.
So in der Welt auch; sie ist voll von Menschen,
Und Menschen sind empfindlich, Fleisch und Blut,
Doch in der Menge weiß ich einen nur,
Der unbesiegbar seinen Platz bewahrt,

Vom Andrang unbewegt; daß ich der bin,
Auch hierin laßt es mich ein wenig zeigen,
Daß ich auf Cimbers Banne fest bestand
Und drauf besteh', daß er im Banne bleibt."

Das ist im Grunde alles nur Wortschwall. Noch eben sehen wir ihn im Innern seines Hauses zweimal rasch hintereinander seinen gewichtig kundgegebenen Willen ändern — hier ist er der Unerschütterliche. Aber er darf mit seiner Scheingröße prunken, weil die Macht seiner einstigen wahren Größe noch in ihm und um ihn nachwirkt.

Gibt ihm der Ausgang recht, so kann man doch anderseits den Mißvergnügten ihren Anschlag nicht allzu sehr verdenken. Für sie ist Cäsar ein schrullenhafter Tyrann, dessen Bahn sich abwärts neigt, der, je mehr ihn die einstige Sicherheit, die ihn alles wagen und erreichen ließ, verläßt, willkürlich und eigensinnig zu werden beginnt. In die Hände eines solchen wollen die Brutus und Cassius Rom nicht gelangen lassen. An die Stelle des frischen Volkswillens hätte er seine trockene Marotte gesetzt; nicht das Volk, *er* wäre der Staat geworden. Daß sie nicht sehen, wer unsichtbar für ihn streitet, ist ihre Schuld und ihr Verderben. Auf das einfachste entwickelt sich aus der von Shakespeare gezeichneten Persönlichkeit somit die Verschwörung. Niemals braucht man seine Geschichtskenntnisse zu Hilfe zu rufen. Ohne diese zahlreichen kleinen Züge hätte Shakespeare einen viel weitschichtigeren Apparat aufwenden und uns zeigen müssen, was denn Cäsar so Verderbliches *getan* hat, daß selbst Marcus Brutus seinen Tod beschließt — oder er hätte uns ganz im Dunkel gelassen. Brutus hat den einstigen, den idealen Cäsar geliebt; Cäsars Herrschsucht regt sich und er erschlägt ihn. Antonius dagegen, der selbst ein Mann der Willkür ist, ein liebenswürdiger Ichmensch, der sich um die Welt und ihr Urteil nicht kümmert, nimmt an den Äußerungen des Eigenwillens am Cäsar keinen Anstoß. Er findet sie ganz begreiflich, er hält sie für ein Vorrecht des Genius. Wie man *ihn* hat gewähren lassen, so ließ er den Cäsar gewähren. Seine Liebe zum großen Julius ist unverkümmert dieselbe geblieben. Sie spricht bei der Leiche in

wahren rührenden Tönen, ja, es ist, als fühlte er, selbst eine Cäsarennatur, sich auch selber ins Herz getroffen. Was die Moralisten, die Anhänger der stoischen Philosophie, mit eisenbewehrter Faust niederschlugen, er hätte es mit einem freundlichen Scherzwort ausgelöscht. Das sind die Gegensätze, die über der Leiche in streitende Bewegung geraten: dort das abstrakte Gesetz, die prinzipielle Freiheit, hier die blühende Persönlichkeit, die durch kein Gesetz, sondern durch sich selbst frei ist und den zu rächen geschworen, der war wie sie: Brutus auf der einen, Antonius auf der andern Seite, ein unvergleichlicher dramatischer Gegensatz, der in den Reden der beiden Widersacher auf dem Forum zum wunderbarsten Ausdruck kommt. Allein von der Forumszene aus ließe sich die Persönlichkeit beider konstruieren, auch wenn man sonst nichts von ihnen wüßte.

Brutus spricht einfach und prunklos, mit einer nicht ganz unabsichtlich etwas provozierenden Deutlichkeit und Herbheit. Nicht als wollte er den Stoiker schauspielern und als kokettiere er mit seinem strengen Römertum — aber es liegt im Charakter dieser ehrlichen Männer des Prinzips, dieser lautren, durch keine Eigeninteressen bewegten Idealisten, für sich eher zu wenig, als zu viel zu tun. Um den Verdacht abzuwehren, als stünden sie nicht ganz und gar für ihre Taten ein, reden sie lieber zu ihren Ungunsten als zu ihren Gunsten: wenn sie nur ihrem Prinzip nichts vergeben. Anstatt die Gegensätze zu mildern, verschärfen sie dieselben. Es ist aber auch, als wenn die gewaltsamen, kraftvoll konzentrierten Sätze der Rede des Brutus wie ein Trupp schwer Geharnischter aufgeboten würden, um den weichen Grund seiner Seele, in dem das Gewissen schlummert, niederzustampfen. Er will nicht hören, was es ihm im Erwachen zuflüstert, aber er hört es doch: es schläft nicht lange, von seinem ersten Auftreten bis zu seinem Ende raunt es ihm prophetische Warnungsworte. Wenn Brutus für uns verstummt, merkt er heimlich auf die innere Stimme, und oft spüren wir, auch während er redet, deutlich, wie sie ihn unablässig beschäftigt. Schon sein persönliches Verhältnis zu Julius Cäsar macht es ihm unmöglich, ungeteilten Herzens in den politischen Kampf zu gehen. Nicht ein einziges

Mal wird er seines republikanischen Glaubens froh. Ein schwerer Ernst lastet auf ihm. Unter Zaudern und Hinterhalten wird der tödliche Entschluß in ihm geboren. Er entspringt nicht frei und notwendig in seinem Gemüt: die Freunde helfen ihn geschäftig entbinden. Und als sein Entschluß endlich Tat werden soll, als alle seine Nerven sich zu der großen Entscheidung spannen müssen — auch da trägt sein Aufschwung die Züge schmerzlicher Resignation. Er zückt das Messer wie ein Priester. Ein „Opferer", kein Schlächter will er sein. Nun aber, sollte man denken, würde die einmal beschlossene Tat auch rasch und entschieden zu Ende geführt, der Mann des Prinzips würde eben um seines Prinzips willen jede Bedenklichkeit überwinden und durch seine Liebe nur zu unerbittlicherem Handeln bewegt werden? Doch nicht! Brutus ist der letzte, der seinen Dolch in die Brust des schon zum Tode Getroffenen taucht, er hilft zur Tat, als sie schon begangen ist. Also bis zu diesem Augenblick warnte ihn der Geist. Es ist nicht Zweifelmut, viel weniger Mutlosigkeit: ein Brutus ist der Tapferste aller. Aber er ist zu ehrlich, um mit erzwungener Überzeugtheit von der absoluten Richtigkeit seines Schrittes das, was ihn warnt, zurückzuscheuchen. Unwillkürlich schimmert seine Sorge und seine Gewissensscheu aus all seinem Tun hervor. Er kannte Cäsar und mußte sich, wie heilig ihm immer sein politisches Ideal war, sagen, daß diesem Manne mehr zum Heile Roms gelungen sei als allen Persönlichkeiten und Regierungsformen vor ihm. Er ist nicht so blind, um zu verkennen, daß, wie sehr ihm auch die Republik, tadellos verwaltet, die Krone aller Staatssysteme sein mochte, doch alle politischen Ideen mit den Menschen, die sie ausführen, zu rechnen haben, und daß die beste Regierungsform, durch schlechte Organe gehandhabt, das Verderben der Völker werden kann. Wenn irgendwo, so war es der Persönlichkeit eines Cäsar gegenüber für ihn geboten, einen Vergleich zu schließen. Statt dessen verharrt er, um seiner philosophischen und politischen Tugend nichts zu vergeben, unpraktisch und gegen das Gefühl, das ihn richtig warnt, auf seinen Konstruktionen. Wenn ihm auch die Schwächen des alt gewordenen Cäsar äußerlich recht zu geben scheinen — seiner

Seele kündigt sich der geistige Cäsar an, der den leiblichen beschirmte, und diesen seinen, aber vernehmlichen Wink glaubte er nicht beachten zu dürfen. Er wollte auch in seiner Politik ganz Jünger jener großartigen, übermenschlichen Philosophie sein, die den kategorischen Imperativ mit Dolchen und Keulen bewehrt und damit ihre abstrakten Gebote erfüllt werden, die zartesten und heiligsten Regungen des Herzens opfert. Während er jedoch glaubt, die letzten Schlüsse aus seiner ehrlichen Gesinnung zu ziehen und nach außen hin ganz das zu sein, was er innen ist, zerfällt er durch seine Tat gerade mit seinem inneren Genius. Was ihn vor der Ermordung seines großen Freundes warnte, wird ihm nach Cäsars Tode entsetzlich klar. Jetzt sieht er, daß er etwas getan, was er nie hätte tun sollen, was er auch nie recht eigentlich tun wollte, und daß überdies das Ideal, das er verwirklichen wollte, kläglich zerschellt. Das, was seine große Seele am tiefsten verachtet, das Geld, muß den Anlaß hergeben, ihn und Cassius zu entzweien. Das Verderben naht sich ihm und seinen Freunden mit raschen Schritten. Der gute Engel seiner Seele ist zum bösen geworden und kündet ihm in der Gestalt des großen Julius seinen Untergang an.*) Ein Geringerer als Cäsar, der einseitige, kalte Octavius tritt an die verwaiste Stelle, und mit ihm hält eine lange Reihe furchtbarer Selbstherrscher in Rom ihren verheerenden Einzug. Dieser tragische Ausgang entspricht der Tragik des Zwiespalts im Brutus. Über den Idealisten triumphiert die kecke, entschlossene Weltklugheit, die nicht nach Gründen fragt, der jedes Mittel heilig gilt, das sie zum Ziele führt.

Nur einem großen Dichter konnte es gelingen, uns eine hohe und liebenswerte Natur im Zerfall mit sich zu zeigen, ohne ihrer Hoheit und Liebenswürdigkeit das mindeste zu nehmen. Wie aus dem verfallenen Cäsar noch der einstige ideale Cäsar

*) Braucht es gesagt zu werden, daß Cäsars Geist keine Realität für sich hat, daß er kein außerhalb der Seele des Brutus leiblich umgehendes Gespenst ist, daß er mithin auf dem Theater auch nicht eher sichtbar werden darf, als bis Brutus selbst ihn erblickt? Bei der Vorstellung des Münchener Gesamtgastspiels (1880) hatte man diesen Fehler begangen.

hervorleuchtet, so erkennen wir auch in dem schwankenden, zögernden, reizbaren und eigenwilligen Brutus trotzdem den idealen Menschen. Shakespeare bringt seinen Helden um den hinreißenden Vorzug der Idealisten, mit voller Schwärmerei für die Sache zu reden und zu handeln — und doch zweifeln wir keinen Augenblick: hier steht ein ganzer Mann. Nie empfinden wir die Störungen seiner Seele anders als momentane; durch das vorüberziehende Gewölk blitzt nur heller und sehnsuchterweckender die Sonne. Ein Gemüt, in dem kein Falsch ist, ein Geist, der sich über alles Niedrige adlergleich emporschwingt, ein Herz, dem man nicht grollen könnte, ein großer durch und durch sittlicher Charakter! Mit welcher Zartheit sorgt er für seinen jungen Diener, auf wie edlem Grunde ruht der Bund mit seinem Weibe — das erhebendste eheliche Verhältnis, das Shakespeare je gezeichnet —, wie tief erschüttert uns sein kurzsilbiges Geständnis „Portia starb", wie unwiderstehlich wirkt seine milde Versöhnlichkeit und die echt männliche Offenheit, mit der er seine Schuld am Streit einzugestehen bereit ist. Man darf nur die Quelle seines heftigen Zornausbruchs nicht verkennen. Nach Cäsars Tode fühlt er sich mehr als je uneins mit sich, leise meldet sich die Reue, Portias jähes Ende häuft neue Leiden auf die alten — so, im Herzen wund und durch die kleinlichen Vorfälle im Heere, den Geldmangel, die Verurteilung des von den Sardern bestochenen Lucius Pella, erbittert — so findet ihn der vierte Akt. Die Unterdrückung seines großen Schmerzes hilft ihm nichts. Sie macht ihn nur desto aufgeregter. Die Schmähungen, die er dem Cassius zuruft, sind nichts als die Entlastung seines gepreßten Herzens — sie treffen nur das unrechte Ziel. Im Grunde grollt er dem Cassius nicht sehr; darum geht auch die Versöhnung leicht und ohne aufdringliche Herzlichkeit vor sich. Er wollte sich als Stoiker dem Gram nicht hingeben. Hätte er weinen können oder wollen — die ganze Streitszene wäre nicht da. Sein der reinsten, kühlsten Quelle entspringendes herbes Heldentum kann auch nur der leidenschaftliche Cassius, und auch dieser nur für einen kurzen Augenblick, verkennen. Freunde und Feinde sehen mit Bewunderung auf diese seltene Verkörperung einer Idee. Die letzten Worte

des Antonius sind die ruhmvollste Grabschrift für den Toten. „Dies war ein Mann!"

So einseitig Brutus, so vielseitig ist sein siegreicher Gegner! Die ersten Worte des Antonius an der Bahre Cäsars — und man zweifelt keinen Moment, wohin sich die Wage neigen wird. Cassius kannte die bestrickende Gewalt dieses Meisterredners nur zu gut, er hatte mit nur zu erwiesener Berechtigung seinen Freund gewarnt, ihm das Wort zu verstatten. Man kann das Genie nicht glänzender verkörpern, als es Shakespeare im Antonius getan hat: aber es ist nur das Genie des flüchtigen Augenblicks, das sich alle Herzen unterjocht, allmächtig, so lange es jung ist, ein Zerrbild seiner selbst, sobald es altert, nichts mehr, sobald es gestorben ist. Auch Cäsar ist ein Genius, aber ein Genius der reifen, unvergänglichen Tat. Ihn überdauern seine Werke — mit einem Antonius stirbt seine Bedeutung dahin. Nur auf das Leben in Fleisch und Blut ist er angewiesen; so faßt er es denn auch kräftig in seine Arme. Wenn Brutus nur Mann ist und sein will, so entfaltet sich im Antonius neben dem Männlichen alles, was der Mensch vom Weibe in sich hat, um es unwiderstehlich „menschlich" zu machen. Die Zweiheit der Geschlechter scheint in seiner universellen Natur aufgehoben zu sein. Wenn Brutus dem Volke seine Tat gleichsam vor die Füße wirft, umgeht Antonius es in weitem Bogen, bis alle Köpfe und Herzen geöffnet sind, seine Anschläge aufzunehmen und ihm blindlings zu huldigen. Mit feineren Künsten wirbt keine Phryne um den Mann, den sie an ihren goldenen Zügel spannen will, als die Rede des Antonius um die Gunst des Volkes buhlt. Alle Mittel der List werden aufgeboten: der bescheidenste Ernst, die biederste Einfalt des schlichten Mannes, der sich aufs Reden angeblich nicht versteht, die anfangs leise tastende, dann immer kecker zugreifende Ironie, ein schlaues Anziehen und Abstoßen, das die Nerven ungeduldig reizende Hinhalten, bevor es zur Verlesung des Testamentes kommt, der des größten Schauspielers würdige Knalleffekt der Enthüllung des durchbohrten Leichnams. Diese Rede ist ein wahres Meisterstück der Sprachkunst und Diplomatie, die kostbarste Vereinigung wahren Gefühls mit aller Fähigkeit es

komödiantisch für die Zwecke des Redners zu verwerten. Diese Charaktere, die es verstehen, gewissermaßen sich selbst, ihre eigene Rolle zu spielen, sind selten, aber sie sind echt. Das politische Leben aller Kulturvölker kennt sie. Unbefangene Gemüter können ihnen nicht widerstehen. Wenn diesen je ein Zweifel an ihrer Ehrlichkeit kommen möchte, so sorgt ein untrügliches Zeichen wahrer Empfindung rechtzeitig dafür, jeden Verdacht zu zerstreuen. Auch Antonius' Augen sind „feuerrot vom Weinen" — wer aber widerstünde dem Zeugnis einer Träne, wenn er nicht ein ausgemachter Skeptiker wäre? Auch hat niemand Grund zu zweifeln, daß Antonius wahrhafte Tränen weint. Wir selbst waren Zeugen, wie er, allein mit dem toten Cäsar und dem Diener des Octavius, alle Fassung verlor und dem in Weinen ausbrechenden Sklaven zurief:

„Leid, seh' ich wohl, steckt an; denn meine Augen,
Als sie des Kummers Zähren sahn in deinen,
Begannen sie zu fließen."

Auch hierin ist Antonius von Brutus unterschieden. Diesen würde eine Träne in seinen Augen entehren; des Mannes, und nun gar des Stoikers ist sie unwürdig. In der weicheren, geschmeidigeren Natur des andern bricht der Schmerz unverhalten hervor; er denkt nicht daran seine Rechte zu verkümmern; anstatt ihn zu verbergen, macht er den Genossen seiner Trauer noch darauf aufmerksam: „Leid, seh' ich wohl, steckt an." Auch weiß er ganz gut, daß diese Rührung der kräftigste Appell an die Sympathie des Volkes ist. Mit diesem Erbteil vom Weibe ködert er das ganze gewaltige Rom. „Poor soul!" nennt das Volk ihn — ihn, der mit allen spielt.

Vollkommen geht in diesem Antonius des öffentlichen Lebens der Genußmensch Antonius auf. Aus seinen etwas weichlichen Alcibiadeszügen spricht die unverwüstliche Kraft des Mannes, aber auch die schlaffe Sinnenlust des Weibes. Sie sind nur so lange schön, als die Jugend sie durchlodert. Wenn die Runzeln kommen, werden sie den unerfreulichen Anblick eines greisenhaften Knabenantlitzes gewähren. Wie es Köpfe gibt, die erst im vollen Mannesalter schön werden, gibt es andre, die nur für die Jugend

geschaffen zu sein scheinen. In späteren Jahren nehmen sie den Typus alter Schauspieler an. Den Antonius denke ich mir so. Auch ihm geht es dereinst ähnlich wie seinem königlichen Freund und Herrn. Er überlebt sich, seine Siege bleiben aus, seine Leidenschaft strömt nicht mehr voll dahin: kleine Ausbrüche der Laune treten an ihre Stelle. Aber er hat wie Cäsar nichts getan, was ihn überlebte. Der Fall des Helden in „Antonius und Cleopatra" predigt ein lautes „alles ist eitel". Doch diese Zeit liegt noch fern. Dem Antonius des „Julius Cäsar" steht das Leben noch dicht und schwer in Halmen. Er darf sich alles erlauben, und er tut es. Als er den Gewaltigen tot an der Bildsäule des Pompejus liegen sieht, bricht er in pathetische Klagen aus — unbekümmert um die Verschworenen, die er durch jedes Lob beleidigt, das seine Lippen dem Cäsar spenden. Keine schwächliche Vorsicht bewegt ihn, seine Trauer zu verbergen und eine Rolle zu spielen, deren Falschheit jedem offnen Auge sofort hätte klar werden müssen, aber es ist auch kein fassungsloses Sich-Vergessen, das ihn die Gefahr seiner Lage übersehen läßt: die großartige Kühnheit seiner Persönlichkeit ist es, die er wenigstens auf kurze Zeit seinen Feinden zeigen muß, wie sie ist; er reizt die Verschworenen, aber er weiß auch, mit wem er es zu tun hat, er weiß, daß es ihm an Mitteln nicht fehlen wird, sich aus jeder Schlinge zu befreien, die ihm seine Waghalsigkeit überwerfen könnte. Nur das Gefühl der üppigsten Lebenskraft und der vollendeten Sicherheit, die ihn bislang, und immer glücklich, geleitet, kann ihn verführen, sich selbst auf Tod und Leben auszusetzen. Sein Kalkul auf den Großsinn des Brutus täuscht ihn nicht. Aber wie nun, wenn Cassius Mittel und Wege gefunden hätte, ihn an dem öffentlichen Auftreten auf dem Forum zu hindern oder ihn aus dem Wege zu schaffen? Der Ausgang gibt dem Antonius recht, und alle unsere Bedenken müssen verstummen.

Wie Julius Cäsar eine einzige unersetzbare Persönlichkeit ist, so stehen auch Brutus und Antonius trotz ihrer Verbündeten und ihres Anhangs im Grunde allein. Der blutlose Geist des berechnenden Octavius ist für den Schimmer und den Reichtum der Natur seines Genossen im Triumvirat ohne alles Verständnis.

Marcus Lepidus nur „der Esel, der Gold trägt". Brutus hatte einen einzigen tapfren Kameraden, aber dieser ist nicht mehr, als er seiner am meisten bedurft hätte (nach Cäsars Tode), und es war — ein Weib, Catos Tochter, des Brutus Portia. Sie liebt und vergöttert ihren Gatten, sie ist bereit, alle seine Gedanken und Taten zu den ihrigen zu machen, aber sie ist durch die Schranken ihres Geschlechts gebunden. Nicht ihres Vaters und ihres Mannes Geist verlöscht die Frau in ihr: und das macht sie so schön, so wahr. Sie kann sich eine Wunde an der Hüfte beibringen (sie will nicht umsonst Catos Tochter sein), aber sie vermag nicht, auf ihr zartes und inständiges Flehen in das große Geheimnis ihres Mannes eingeweiht, ihre Ungeduld zu beherrschen, ihre Unruhe zu verbergen; sie verrät sich, ohne es zu wollen. Als die Ereignisse über den Häuptern der Verschworenen zusammenbrechen, kann sie wohl mit raschem Entschluß „Feuer schlingen", aber auch in diesem zwecklos übereilten Selbstmorde kennzeichnet sie sich nur als Weib. Das große Schicksal entwaffnet sie zu früh. Gerade als es gilt, sich zu bewähren, stürzt sie sich vorschnell in den Tod. So wird der Stoizismus auch an ihrem Geschick, wie an dem ihres Gatten, der sich gegen seine Lehre selbst entleibt, zuschanden; ein ernster, schwerer Spruch der Ironie des menschlichsten aller Dichter gegen das übermenschliche Wollen und seine Philosophie.

Cassius hat des Brutus Vertrauen und seine Freundschaft — wie wenig kommt aber auch er der weihevollen Größe seines Freundes nahe! Er ist gewiß kein unedler Mensch, ihn leitet bei seinem Wirken, soviel er weiß, kein anderer Vorteil als der des Staates; den Vorwurf, er sei nicht viel besser als der bestechliche Lucius Pella, verdient er sicherlich nicht — aber aus der unheimlichen Geschäftigkeit, mit der er konspiriert, spricht deutlich kaum versteckter Neid; nicht die Sache — die Persönlichkeit des Cäsar hat ihn auf den Gedanken gebracht, ihn zu stürzen. Weit mehr als Brutus gewohnt, die wirklichen Dinge im Auge zu haben und mit ihnen zu rechnen, trifft er zuverlässig in der Beurteilung von Menschen und Verhältnissen öfter das Richtige als jener; Cäsar hält ihn für gefährlich („Der Cassius hat einen

hohlen Blick, er denkt zu viel: die Leute sind gefährlich"); Cassius ist es, der die versteckten Pläne des Antonius vollkommen durchschaut — aber um ein großer erfolgreicher Staatsmann zu sein, fehlt auch ihm eins: Ruhe und Besonnenheit. Er ist ein arger Choleriker; „Gram und böses Blut" plagen ihn. Die Gewitternacht vor den Iden des März stimmt ihn vertraut. Die Schrecken, die alle fliehen, sucht er wie gute Bekannte auf. Mit entblößter Brust wandert er durch die Straßen und bietet sich „dem Strahl des Wetters recht zum Ziele dar". Auch in ihm steckt ein Zug unpolitischer Schwärmerei, und wie sehr ihn seine Neigung auf das Nächtige in der Natur und im Menschen befähigen könnte, die taghelle Offenheit und Vertrauensseligkeit des Brutus nützlich zu ergänzen, wie sehr ihm sein argwöhnisches Wesen gerade im öffentlichen Leben zustatten kommen möchte: der Mann der „jähen Hitze" und der „krausen Laune" ist es doch auch nicht, der der großen Stadt das Heil bringen könnte. Nur im Geiste Cäsars kann das begonnene Werk fortgeführt werden, und zu diesem notwendigen Aufgeben der eignen Persönlichkeit, zu dieser klugen nüchternen Entsagung ist wohl ein Octavius, aber kein Cassius fähig. Die Politik verlangt leidenschaftslose Ruhe; nur sie behält den Sieg, und ihr muß selbst ein Antonius weichen. Es ist übrigens nicht genug zu bewundern, wie reich Shakespeare auch die Gestalt des Cassius ausgeführt hat. Von dem Grunde seines Charakters heben sich die mannigfaltigsten Farben und Töne ab. Nie wurden mir die Details auch dieses Bildes deutlicher, und nie erschienen sie mir bewunderungswürdiger, als da ich Gelegenheit hatte, die Rolle von einem klugen, sogenannten „denkenden" Schauspieler dargestellt zu sehen, der, um sich den Ruhm klarer und folgerichtiger Charakteristik zu erwerben, seine Figuren auf den in der Regel richtig erkannten Grundton zu stimmen pflegte, sie auf diesem aber modulationslos verweilen ließ, sodaß, was vielen eine rühmliche Klarheit und Einfachheit zu sein schien, in Wahrheit nur eine unerträgliche Eintönigkeit war. Er war als Cassius immer nur der unruhige Mensch, den Gram und böses Blut plagt, und in diesem hartnäckigen und geistlosen Festhalten des einen Tones gingen so wichtige

Schattierungen des Charakters, wie das Aufwiegleriſche im erſten Akt, das Schwelgen in den Schauern des Unwetters, der tiefe Schmerz und das Entſetzen über den Tod der Portia völlig verloren. So verſchiedene Gemütsſtimmungen aus dem Weſen des darzuſtellenden Charakters zu entwickeln und ſie dementſprechend zu geſtalten, das iſt erſt die eigentliche Aufgabe der wahren Menſchendarſtellung, die ſich ebenſowenig mit bloßen Bleifederzeichnungen begnügt, wie ſie Bilder duldet, die bunt und grell bis zur Karikatur ſind.

Auch weit weniger hervorragende Rollen des „Julius Cäſar“ geben der Schauſpielkunſt noch vollauf zu tun. Iſt nicht z. B. der Casca eine Miſchung ſcheinbar widerſprechender Eigenſchaften?

„Was für ein plumper Burſch iſt dies geworden,
Er war voll Feuer als mein Schulgenoß —“

ſo ſchildert ihn Brutus, und Caſſius fällt ihm bei: „Das iſt er noch“ und entwickelt das Weſen des mürriſchen Geſellen vortrefflich. Und dieſen Mann ergreift die revolutionäre Bewegung. Seine Verbündeten halten ihn ſogar für berufen, den erſten Streich zu führen: er trifft Cäſar im Rücken. Auch der kranke Ligarius, der ſchlaue Decius Brutus, Metellus Cimber, der den Mord durch ſeine ſchauſpieleriſche Fürbitte pathetiſch einleitet — ſie alle ſind mehr als bloße Vertreter eines ſchablonenhaften Verſchworenentums: ſcharf individualiſierte Köpfe, jeder auf ſeine Art an dem Plan und der Handlung beteiligt.

Und wie das Poetiſche des Werkes groß und herrlich iſt, ſo verrät auch das Theatraliſche faſt durchweg den hellen Blick des durch praktiſche Übung der Vollendung ſich nähernden genialen Dramaturgen. Das Fehlen der Bindeglieder für die beiden Teile des Dramas, einige Keckheiten und Nachläſſigkeiten (zu den erſten gehört die faſt groteske Ermordung des Cinna, zu den letzteren die durch die Geſchichte zwar motivierte, ſzeniſch aber ganz ungehörige Unterbrechung des Streites der beiden Feldherren durch den verrückten Poeten, die Shakeſpeare aus dem Plutarch herübernahm) — ſie hindern nicht, daß die einzelnen Partien mit dem großartigſten Bühnenverſtändnis erſchaut ſind. Zwar wird ſie nur ein wahres Verſtändnis der Dichtung heutzutage in die Er-

scheinung umsetzen können (die gewöhnliche Routine der Regisseure alter Schule genügt nicht), aber gerade diesem wird sich auch ihre staunenswerte Bühnenwirksamkeit überraschend erschließen. Den dramatischen wie theatralischen Höhepunkt bilden das Kapitol und das Forum. Vorn unten das Volk, ganz im Hintergrunde auf hoher Estrade allein auf seinem Sessel Cäsar, im Halbkreis um ihn gruppiert die Senatoren; dicht vor dem großen Manne, der seinen Sturz nicht ahnt, beängstigend nahe der knieende Metallus Cimber: so ist auch für unsere Augen, wie für unser Bewußtsein, der verderbliche Ring geschlossen, dem der Herrscher der Welt nicht mehr entrinnen kann. Nun vollends das Gewühl auf dem Marktplatz, die Rede des Brutus, ihre mächtige Besiegung durch den Antonius. Unter Begleitung eines dichten Menschenschwarms erscheint die Leiche des Gewaltigen, um dicht unter der Rednertribüne einen augenfälligen Platz zu finden. Nur die Verkennung dessen, daß Cäsar, auch gestorben, noch immer der Mittelpunkt der Handlung ist, könnte dazu führen, den Toten ohne Gefolge auf die Bühne zu tragen und ihn während der Rede, die ihm Rache schafft, unbeachtet seitwärts wie ein abgetanes Kleid im Winkel vermodern zu lassen. Das Anschwellen des Aufruhrs, Antonius, vom Volke emporgetragen, der Fackeln „düsterrote Glut", die den toten wie den lebendigen Sieger unheimlich beleuchten — wird der ganze unbeschreiblich schauerliche Reiz dieser Vorgänge, die Verwirrung des Gemütes, das schwelgerische Verlangen der Menge, die unerhörte Tat durch neue aufregende Greuel zu bezahlen, unsren Sinnen so klar gemacht, wie er es unsrem Verständnis ist, dann wird man auch begreifen, daß die im Menschen entfesselte Bestie einen armen Schächer nur darum zerreißt, weil er den Namen eines der Verschworenen trägt. Die Meininger Inszenierung dieser Szene konnte in jeder Beziehung als Muster gelten; sie war unübertrefflich.

„Julius Cäsar" kann von den großen Römerdramen Shakespeares weitaus am voraussetzungslosesten genossen werden. „Coriolan" ist dramatisch bedeutender, weniger reich, aber dafür wunderbar konsequent und vollendet einheitlich — dagegen ist „Julius Cäsar" von echterem geschichtlichen Geiste erfüllt, als

man ihn sonst je bei Shakespeare findet. Auch keine der „Historien" kommt ihm in der Vereinigung des Geschichtlichen mit dem Dichterischen annähernd gleich. Vielleicht liegt dies daran, daß die Geschichte hier selbst schon dramatisch und tragisch und der Ausgang ein solcher ist, der den sympathischen Nerv des politischen Gefühls Shakespeares auf das vollkommenste trifft.

Coriolan.

Der reifsten Zeit Shakespeares angehörend (1609 oder 1610) übertrifft „Coriolan“ an poetischem Gehalt und kunstvoller Technik die übrigen etwa gleichaltrigen antiken Dramen des Dichters „Antonius und Cleopatra“, „Timon“ (oder vielmehr das Wenige, was davon Shakespeare gehört), „Troilus und Cressida“, bedeutend und überragt noch, wenn auch nicht an dichterischem Wert, so doch an der Lösung der dramatischen und theatralischen Aufgabe selbst den jugendlicheren, weicher und reicher gearteten „Cäsar“. „Coriolan“ ist ein gewaltiges Werk und des ausschweifendsten Lobes auch dann noch immer wert, wenn man gewisse Übertreibungen der Shakespeare-Schwärmer auf ihr Maß zurückgeführt und gewisse Mängel, die von diesen entweder nicht gesehen oder unberücksichtigt geblieben sind, aufgedeckt hat. Sie finden sich in demjenigen Teil des Dramas, der das eigentlich Historische in ihm darstellt oder darzustellen hätte: ich meine nicht einzelne Tatsachen aus der Geschichte Coriolans und seiner Zeit, sondern den Charakter des politischen Lebens der Römer jener Tage, aus dessen Hauptzügen uns ein Mann wie der Held der Tragödie nicht nur individuell, sondern auch historisch verständlich geworden wäre.

Wenn sich eine blinde Bewunderung zu der Behauptung versteigen konnte, das Römertum des fünften Jahrhunderts vor Christus sei in dem Coriolan-Drama mit wahrhafter geschichtlicher Treue zur Darstellung gebracht, so weiß ich kaum, ob man die Kurzsichtigkeit oder die Keckheit, die aus einer solchen

Behauptung spricht, mehr anstaunen soll — denn gerade das Gegenteil ist wahr. Von der großartigen Bewegung, die Jahrhunderte lang Patrizier und Plebejer gegeneinander trieb und der gedrückten Mehrheit des Volkes ein Privilegium nach dem andern verschaffte, ist im „Coriolan" nicht das geringste zu spüren. Bei Shakespeare stehen sich nicht zwei große Parteien gegenüber, deren jede für ihre Rechte kämpft — nein, einem dünkelhaften, aber um das Vaterland hochverdienten Adel, dessen junkerhafte Schrullen dem Dichter ganz augenscheinlich nicht unangenehm sind, macht eine wankelmütige, feige und faule Menge, Shakespeares „Volk", das Leben sauer. Er wird nicht müde, sie wie sein Held mit seinem Hasse zu verfolgen, und um sie uns recht widrig zu machen, ruft er auch gegen sie, wie er es gegen den englischen Pöbel unter den Häusern York und Lancaster getan, den physischen Ekel auf. Die „schweißigen Mützen der Königsdramen", der „stinkende Odem" der Bürger, die dem großen Julius am Luperkalienfest ihr Vivat bringen — diese schönen Dinge spielen auch hier ihre Rolle. Und wie beflissen! Nicht einmal — ein Dutzend Mal müssen wir es hören, daß des Volkes Dunstkreis leider nicht nach Ambra duftet.

„Der stumpfe
Tribun, der wie das stinkende Volk dich neidet,"

sagt Cominius (I., 9),

„Vor ihnen prahlen . . . . .
Nur um mir ihren Atem zu verdienen,"

Coriolan (II., 2).

„Heiß sie sich waschen und die Zähne putzen."
(II., 3.)

„Laßt die laun'sche, stink'ge Menge
Nur mir ins Antlitz sehn."
(III., 1.)

„Plebejerhunde, deren Hauch ich hasse
Wie fauler Sümpfe Dunst."
(III., 3.)

„Die ihr aufs Maul des Handwerks und den Atem
Von Knoblauchfressern so zu pochen wußtet!"
(IV., 6.)

„Ihr seid es, die die Luft verpestet, als ihr
Die schmier'gen, stink'gen Mützen warft und schriet:
Verbannt sei Coriolan."

Das sind nur einige Proben. Nun kennt gewiß ein jeder, in dem sich die demokratische Ader je geregt, den fatalen Unterschied zwischen dem Volke, für dessen Rechte gekämpft wird, dem Volke, das man auf dem Papier, als Begriff, als Massenideal liebt, und dem Volke der Wirklichkeit, dessen Sitten einer verfeinerten Erziehung zum Greuel werden können. Aus der Ferne betrachtet rührend und verehrenswürdig in seiner Einfalt, in seiner Schlichtheit, seinen Entbehrungen, seiner Ausdauer und Geduld, bekommt es in der Nähe plötzlich ein ganz andres Gesicht und ärgert uns durch seine Dummheit, seine Roheit, seine wüsten Sitten. Aber ist denn der schlimmste, unsauberste Mob das ganze „Volk", der Bürgerstand? und ist diese eine Seite seine einzige? Ist sie so wichtig, daß sie immer wieder zur Sprache gebracht werden muß, und ist ein „Volk", das sich über das Niveau der ungewaschenen Tagediebe im „Coriolan" erhöbe, so schlechthin undenkbar? Man sage doch nicht, die Schilderung sei historisch echt, sie sei eine Art geschichtlichen Hellsehens. Es bedarf ja keiner weiteren Ausführung, daß die römische plebs mit dem, was wir im engeren Sinne „Volk" zu nennen pflegen, den sogenannten arbeitenden Klassen, gar nicht gleichbedeutend ist. Nicht die Plebejer, die sich im Verlauf hartnäckiger Kämpfe die lex Volero Publilia, die Gesetze des Terentilius Arsa, des Horatius und Valerius erkämpften, sind die Meute, die den Cajus Marcius hetzt: es ist einfach das Shakespearesche „Idealvolk", das, seine Dramen mögen spielen, zu welcher Zeit sie wollen, keine Reinlichkeit und keine Tugend kennt und sich vor und nach Christus an Geschmack gleicht wie ein Holzapfel dem andern, kurzum, das „Volk" des eingefleischten Aristokraten. Wenn aus dieser Gleichmäßigkeit der Behandlung der Masse bei Shakespeare nicht ein Schluß auf die politische Neigung des Dichters verstattet ist, dann weiß ich nicht, wie man sich je nach einem Kunstwerk ein Bild der Individualität seines Schöpfers entwerfen dürfte. Der Mann der äußersten Rechten, der durch

seine adligen und höfischen Verbindungen und durch Gefühl und Charakter einseitigste Konservative führt in diesen beharrlichen Angriffen seine leidenschaftliche, unparlamentarische Poetensprache. Von historischem Sinn kann bei dieser schroffen Geruchsnervenpolitik natürlich keine Rede sein. Georg Brandes glaubt sogar, durch den „rein sinnlichen Abscheu seiner Künstlernerven vor der Atmosphäre des gemeinen Mannes" sei Shakespeare erst zum Aristokraten geworden. Und so hätte denn die Nase einmal Politik gemacht.

Wenn man sich nun aber, wie beispielsweise Edward Dowden in seiner an andrer Stelle bereits erwähnten Schrift „Shakespeare, sein Entwicklungsgang in seinen Werken" (Heilbronn, 1879) dieser Einsicht nicht zu verschließen vermag, so sollte man doch auch nicht, wie Dowden es tut, aus der richtigen Erkenntnis, daß der tragische Konflikt der Tragödie weniger in geschichtlichen Motiven als in der eigenartigen Individualität des Helden zu suchen ist, mit andren den Schluß ziehen: daß, „wenn der politische Parteikampf das Hauptinteresse in Shakespeares Drama bildete, die Gestalten der Tribunen viel bedeutsamer hätten ausgeführt sein müssen". Das klingt so, als hätte Shakespeare die ihm — durch den Stoff *aufgezwungene* — historische Färbung mit Fleiß und aus *künstlerischen Absichten* vermeiden wollen, und verdunkelt das Tatsächliche. Denn den Tribunen hat Shakespeare keine geringere Sorgfalt als den vollendeten Gestalten des Coriolan, Menenius, Cominius, Titus Lartius zugewandt. Sie sind nicht nur skizziert, sie sind scharf umrissen, breit und zugleich detailliert ausgeführt. Aber auch bei dem Entwurf *ihrer* Bilder hat der kurzsichtige Haß den Griffel geführt. Sie sind, wie Shakespeare sie gezeichnet, in ihrer Hinterlist, ihrer Bosheit, der ränkevollen, kleinlichen Art, mit der sie das Volk verdummen und verwirren, die notwendigen, einzig möglichen Führer einer solchen Menge. Nicht künstlerische Absicht — die Folgerichtigkeit seiner aristokratischen Parteistellung hieß sie den Dichter so zeichnen, wie er es getan, als die „Wassergötter der Gründlinge". Es ist nicht entfernt abzusehen, wie eine andre, der Geschichte mehr entsprechende Auffassung des

Tribunats und ihrer Vertreter die Persönlichkeit des Helden, anstatt sie herabzudrücken, nicht noch mehr hätte heben sollen — aber eben, daß Shakespeare sie nicht darstellt, beweist, daß er sie nicht teilte und nicht verstand. Es wäre lächerlich, zu verlangen, der Dichter hätte geschichtliche Dramen im Schillerschen Sinne und im Sinne der Neueren, deren Bildung historisch geschult ist, schreiben sollen — aber daß eine andre, als seine Art, sich mit so großen und wichtigen Ereignissen, wie es die Sezession auf den heiligen Berg, wie es im „König Johann" die Magna Charta ist oder hätte sein sollen, abzufinden zu seiner Zeit und bei der Weite seines Gesichtskreises schlechthin unmöglich gewesen wäre, bestreite ich durchaus. Jedenfalls aber soll man ihm nicht einen historischen Sinn andichten, gegen den eine Dichtung wie „Coriolan" so beredt spricht.

Noch einige andre Fragen stellt das „Volk" des Coriolan an uns, die zu prüfen sich wohl einmal verlohnt. Ist das physisch Widerwärtige überhaupt Vorwurf der Kunst? Wer an den „Philoktet" des Sophokles denkt, hat sofort auch die Antwort, wie es behandelt werden muß, wenn es nicht zu vermeiden ist. Das großartigste Pathos des Schmerzes drängt bei dem antiken Dichter immer wieder die Vorstellung des Greuels der Wunde zurück. Im „Coriolan" aber wird der üble Atem der Bürger mit wahrem Behagen immer und immer wieder ins Treffen geführt und, ohne Gegenmittel gegen seine abscheuliche Wirkung, sogar zum Motiv von Coriolans Volkshaß gemacht. Ich meine, hier wäre trotz Shakespeare die Grenze des Erlaubten. In dem Leben jedes Menschen, auch einer Helena, auch eines Paris, gibt es Dinge, die, so natürlich und harmlos sie sind, nicht in einer anständigen Gesellschaft genannt werden geschweige denn geschehen dürfen. Gebieterischer noch lehnt sie die Kunst ab. Wenn sogar die Körpersekretionen ihre Dünste ins Reich der Ideale emporsenden, was ist dann noch vor Verpestung und Fäulnis sicher? Nur durch die edelsten Sinne, durch Gesicht und Gehör, findet das Schöne bei uns Eingang, aber wir riechen weder noch schmecken und betasten wir in der Welt der Kunst. Dies gilt so allgemein wie möglich und hat mit Lust oder Unlust der drei

niederen materiellen Sinne nichts zu tun. Die Gourmandise ist so wenig Kunstsinn wie die feine Nase des Hundes. Nicht nur das Widerwärtige, auch das, was den niederen Sinnen gefällt, steht außerhalb des Kunstgebiets. Oder will sich in Wirklichkeit jemand dazu verstehen, die Auster, den Fasan, eine raffinierte Crêmemischung oder das modernste Parfüm ästhetisch zu würdigen, oder das Betasten voller Arme oder weicher Haare für einen künstlerischen Genuß auszugeben? Wird je in einem Kunstwerk auf Geruch und Geschmack spekuliert, dann kommt in neunundneunzig Fällen von hunderten etwas Fremdartiges in seinen Organismus, das nur selten völlig überwunden wird. Uns fehlt eben für die Aufnahme dieses Stofflichen das künstlerische Mittel. Nur bei Andeutungen darf es, wenn es nicht ganz zu umgehen ist, bewandt bleiben. Goethe findet es im „Clavigo" mit dem Charakter des Carlos mit vollstem Rechte vereinbar, wenn er ihn bei dem Versuche, seinen Freund von der Heirat mit der hektischen Marie Beaumarchais abzubringen, sagen läßt: „Ihr Liebhaber habt keine Augen — keine Nasen" — bei dieser einen Bemerkung bleibt er aber auch stehen. Und doch ist sie allein schon fast zu viel. Der Geruchssinn ist eben im Kunstwerk nicht in Tätigkeit — werden wir an ihn erinnert, so merken wir nur, das er schlief und schlafen mußte; wird er aber von der Bühne herab gar dadurch, daß ihm ein Objekt gegeben wird, geweckt, dann bekommen wir mit dem Stofflichen, das uns zugeführt wird, zugleich auch den Eindruck des künstlerisch Ungehörigen. Eine Rosenguirlande auf der Bühne spricht nur zu unseren Augen, ein Büchsenschuß nur zu unseren Ohren. Wenn sich aber im „Freischütz" der unvermeidliche Pulverdampf über das Parquet lagert, wenn sich, wie es einst in einem Ausstattungsstück des Berliner Viktoriatheaters geschah, mit einer ungeheuren Rosenfülle ein wirklicher und wahrhafter Rosenessenzduft im Theater verbreitet, wenn es in Wilbrandts „Arria und Messalina" bei der Bestattung der Leiche des Marcus gar nach Wachholderdämpfen zu duften beginnt, dann ist der künstlerische Eindruck, anstatt gefördert, unfehlbar gestört. Niemand wird es vermissen, wenn aus den Rauchgefäßen der Chorknaben des „Propheten" kein Wohlgeruch emporsteigt.

Wir denken gar nicht daran. In dem fünften Akt seiner „Dora" benutzt Sardou ein Parfüm, mit dem die Handschuhe der Gräfin Zicka imprägniert sind, auf das geistreichste zur Entlarvung dieser eleganten Diebin. Der Streich wirkt überraschend, aufregend — aber einen rein künstlerischen Eindruck (den man bei Sardou auch nicht suchen wird) erzielt er nicht. Mit dem Geschmack ist es auf der Bühne genau so bestellt. Das Materielle soll eben in der Kunst verschwinden. Es ist ganz in der Ordnung, wenn Essen und Trinken auf dem Theater nur angedeutet werden. Das Souper König Franzens in den „Erzählungen der Königin von Navarra" besteht aus einem Glas Wein und ein Paar Biskuits. Don Juan, der ein fröhliches Abendessen feiern will, begnügt sich mit einer patê pectorale. Es wäre fast widerwärtig, wenn wir auf seinem Tische einen echten, leibhaftigen Rinderbraten oder den von ihm so begeistert besungenen Pudding würden dampfen sehen. Die Gäste des Grafen Nevers in den „Hugenotten", die gar keine Lust bezeigen, ihren Magen auf Kosten des Zuspätkömmlings Raoul länger knurren zu lassen, rühren, wenn sie sich an der Tafel niedergelassen haben, ihre Herrlichkeiten kaum an. Auch erscheint es darum garnicht wunderlich, wenn die Schauspieler auf der Bühne nach einem Glase schon betrunken werden. Freilich muß trotz allem ein gewisses Verhältnis beobachtet werden: einen durch einen einzigen Zug gleich auch schon fertig ausgebildeten Rausch würde man nicht für echt halten. Aber auch in diesem Falle, in dem es sich nicht um das Genießen an und für sich, sondern um die Wirkung des Trinkens handelt, nimmt unsre Phantasie mit den bescheidensten Andeutungen vorlieb. Dafür sind unsre Augen desto anspruchsvoller: wenn auch Don Juan und die katholischen Edelleute im Hause des Nevers nichts verzehren, so wollen wir doch den Augenschein gewahrt und die nötige Anzahl prächtiger Schaugerichte aufgebaut sehen. An die wunderbare Fisch- und Brotmahlzeit der Bergpredigt würden unsre Augen mit dem besten Willen und bei der lebhaftesten Phantasie nicht glauben können. Das Extrem aber ist immer unleidlich. In einem bekannten französischen Stück, Erckmann-Chatrians „Freund Fritz",

kommt eine ländliche Mahlzeit von fast natürlicher Länge auf die Bühne. Fast! denn in Wirklichkeit ißt man langsamer. Aber gleichwohl: während einiger Minuten verstummt jedes Wort: die Leute essen. Das Publikum hat diese Szene mit Begeisterung aufgenommen, und es ist gewiß unterhaltend zu sehen, wie sich gute Schauspieler mit diesem delikaten Geschäft abfinden. Mich hat sie, trotzdem ich sie in guter Ausführung sah, nur unbehaglich gestimmt. Und wie sehr die solchen Dingen zugewandte Aufmerksamkeit den künstlerischen Geschmack zu verderben vermag, beweiß der Umstand, daß die Pariser nur darum dasselbe Stück so oft besuchten, weil sie Augenzeugen werden wollten, wie die Liebhaberin von einem Baume frische Kirschen pflückt und ißt. Frische Kirschen von besonderer Größe und Schönheit mitten im Winter — das war ein starkes Lockmittel. Und doch brachten sie nur die ganz gewöhnliche Wirklichkeit in die Kunst der Bühne, die, ein Drama sei noch so realistisch und werde noch so realistisch gespielt, doch immer, wäre es auch nur durch die Dekorationen, auf den künstlerischen Schein und die entgegenkommende Einbildungskraft rechnet.

Diese Abschweifung findet vielleicht Entschuldigung, weil ihr Weg wieder zu unsrem Thema zurückführt. Es galt, gegen das „stinkige Volk" des „Coriolan" noch einen weiteren Grund geltend zu machen: die Spekulation auf den Geruchssinn überhaupt. Wäre sein Gegenstand auch weniger ekelhaft, er hätte doch im Kunstwerk keine eigentliche Berechtigung. Er bringt, wie die Kirschen des „Freund Fritz", materielle Elemente in die stofflose Welt des Scheins, die nur durch die Sinne zu uns spricht, die wahrnehmen, ohne zu berühren, Aug' und Ohr, deren Herrschaftsgebiet das idealste ist: Raum und Zeit.

Dies vorausgeschickt, können wir uns um so unbefangener der herrlichen Dichtung zuwenden, die uns eine Reihe großartiger, vollkommen ausgemeißelter, einziger, weder bei Shakespeare noch bei einem andern Dichter wieder zu findender Charakter vorführt und in der dramatischen Steigerung des Konflikts, der im ersten Akt schon einen höchsten Grad erreicht hat und kaum überboten werden zu können scheint, das Erstaunlichste leistet. Mit

größerer Kunst hat Shakespeare nie die Massen in Bewegung gesetzt, sicherer sie nie beherrscht. Es ist das Werk eines echten Mannes. Um die Mannhaftigkeit kreisen seine inneren und äußeren Kämpfe. Sie ragt als mächtiger Fels aus dem Getose der Fluten gen Himmel. Ihr gelten die Huldigungen der Edlen, die Bewunderung der Gegner. Selbst Weiber und Kinder empfinden männisch. Aber die einseitige Ausbildung, das eigenwillige Betonen der Rechte der Mannheit bedingt auch ihren Sturz: an der Unbeugsamkeit seines herben Charakters, der nur sich folgt, kein Vergleichen und kein Nachgeben kennt, geht Coriolan zugrunde. Es ist ein genialer Wurf des Dichters, daß sein Held uns bei seinem ersten Auftreten fast abschreckt. Die ganze Schroffheit und Ungerechtigkeit seiner Natur kehrt er mit einem Male verletzend heraus. Er, der kurz vor seinem Ende, fast sprachlos vor Grimm über des Aufidius Frechheit, der ihn einen Knaben nennt, sagen zu dürfen glaubt: „Zum ersten Male zwingt man mich zu schimpfen“ — er, der große Cajus Marcius, tritt trotzdem gleich zu Anfang schimpfend auf. „Ihr rebellischen Schurken!“, „Ihr Köter!“, „Das Lumpenpack“ und ein herzloses „Hängt sie“, das sind die ersten guten Worte, die er für das Volk hat. Spricht er in der Versammlung der Volsker jenes „zum ersten Mal“ wirklich in gutem Glauben, dann hat er die römische plebs nie für Menschen gehalten, die man durch Schimpfen beleidigen könnte, und erst dem Aufidius gegenüber fühlt er das Ungewöhnliche seiner, ihm sonst doch so geläufigen Art. Mit dem leidenschaftlichen Übermut des Junkers läßt er seine Galle an dem Volke aus und denkt nicht auch nur entfernt daran, daß er damit ein Unrecht begehen könnte. Gegen eine so halsstarrige Natur regen sich von vornherein Groll und Bedenken. Er trägt den Tod in seinem Stolze mit sich. Er kann nicht leben, früher oder später muß er untergehen. Seien die Bürger, wie sie wollen, auch gegen den Elendesten haben wir keine Waffen, wenn er in Not ist. Aber für Coriolan gibt es kein Mitleid. Das Korngesetz ist ihm nur ein Sporn zum Hasse mehr. Er würde die um Brot schreiende Menge mit Vergnügen krepieren sehen.

So unversöhnlich, so rauh ist sein erstes Erscheinen: gewissermaßen die harten, groben Umrisse des Bildes, das allmählich ausgefüllt und gemildert wird. Das Nächste war nun, uns zu zeigen, daß Cajus Marcius aus seiner Persönlichkeit das Recht schöpfen durfte, so zu reden, wie er es tut. Seine fast übermenschliche Tapferkeit beweist es uns. Wer solche Kriegswunder wie er vollbringt, der ist ein außerordentlicher Mensch und darf von andern viel verlangen. Als er sich dem Cominius so willig unterordnete, wußten wir noch nicht, ob der schlaue Junius Brutus mit seiner klugen Bemerkung nicht vielleicht doch das Richtige getroffen:

„Der Ruhm, nach dem er jagt — und längst mit Glück —
Wird besser nicht erhalten und vermehrt,
Als eben auf dem Platz zunächst dem Ersten."

Nach dem glänzenden Siege bei Corioli müssen aber auch diese Zweifel weichen. Es verfolgt keine kleinlichen Sonderzwecke. Ihm ist es in Wahrheit um die Sache zu tun. Die berauschendste Wonne des Heldentums spricht aus den herrlichen Worten, mit denen er den Cominius begrüßt:

„Laß mich dich herzen! mit so kräft'gen Armen,
Wie da ich freite; mit so froher Seele,
Wie da ich Hochzeit hielt und mir die Kerzen
Zu Bette leuchteten."

Nicht um den Schein der Ehre, sondern um die Ehre selbst kämpft er. Wie er den Cominius neidlos über sich sieht, so lehnt er auch, zufrieden mit dem Bewußtsein seiner Taten, die Ehren ab, die ihm der Sieg einträgt.

„Ich hab hier ein paar Wunden, die es schmerzt,
Sich so erwähnt zu hören."

„Daß die Trompeten
Nie wieder tönen, die ihr so entweiht!
Wenn Horn und Trommel auf dem Schlachtfeld schmeicheln,
So dürfen Städt' und Höfe nichts als Gleißen
Und Falschheit seh'n!"

Dieser schöne bescheidene Stolz ist ebenso wahr wie die freudige Wallung, in der er, durch den neuen Beinamen „Coriolanus" geehrt, ausruft:

„. . . Ich will
Den edlen Namen wie 'nen Helmschmuck tragen,
So gut ich nur vermag."

So haben wir bereits einen ganzen Mann vor uns, einen Mann, der sich nicht verstellen kann. Unsere Verehrung für ihn wächst, und wenn wir uns dann der liebenswürdigen Worte erinnern, die er an die begeisterten Soldaten richtet, als sie ihn auf ihre Schultern heben (eine unglaublich echte Beobachtung des Dichters! auch der blaublütigste Offizier ist im kameradschaftlichen Gefühl so herzlicher Herablassung fähig), wenn wir endlich erfahren, daß er für einen armen Mann aus Corioli, der ihm freundlich war und den er unter den Gefangenen erblickt hat, Fürbitte einlegt (einen Mann, dessen Namen er dann — wie bezeichnend! — doch wieder vergessen hat), dann ist der wahrhaft große, königlich gesinnte Held fertig, dem sich unser Herz beugt. So sind wir nach und nach mit ihm vertraut geworden und durch diese meisterliche, wenn auch szenisch leider vielfach zerbröckelte Exposition auf die dramatische Haupthandlung vorbereitet, die mit dem zweiten Akt beginnt.

Coriolan bewirbt sich um das Konsulat. Die Form verlangt, daß er im Bittstellerkleid das Volk um seine Stimmen ersucht. Das Sträuben seines kernhaften, in sich selbst seine Verdienste findenden Wesens gegen dies Possenspiel — denn weiter kann ihm die Bewerbung bei seiner Verachtung des Volkes nichts sein — wird die Veranlassung der Katastrophe.

„'s ist eine Rolle, die ich
Erröten muß zu spielen —
Vor ihnen prahlen: dies und jenes tat ich;
Die abgetanen Schrammen zeigen, die ich
Verbergen sollte —"

so lauten seine Gründe. Mehr die Verstellung, mehr die Schauspielerei in dem Vorgang, als die Pflicht, sich zu erniedrigen, macht ihm den Brauch verhaßt. Dennoch unterzieht er sich ihm, aber nur, um ihn im willkürlichen Ausbruch seiner Wahrhaftigkeit zu verspotten. Die Bürger spüren betreten, verblüfft und verletzt seinen Hohn; schon zischelt und züngelt es wider ihn, und

die Tribunen, schnellbereit und froh über den guten Anlaß, schüren die Flammen; das zu Vermutende geschieht, seine scheinbar schon gesicherte Wahl wird hintertrieben — und in ingrimmiger Wut bricht der tiefgekränkte Mann in einer unvergleichlichen Szene gegen Volk und Adel los. Menenius hatte ihn wundervoll charakterisiert:

„Er ist zu edel für die Welt! Er würde
Nicht Zeus um seine Donner schmeicheln, noch
Neptun um seinen Dreizack. Herz und Zunge
Sind eins: was drin gebraut wird, muß heraus."

Nun aber stehen die Sachen noch schlimmer. Er, der von den großen Göttern nichts erbitten würde, hat dem verachteten Pöbel schmeicheln müssen. Sein Zorn wird zur Rache für den ihm aufgedrungenen Schimpf — seine Wut kennt keine Grenzen. In der schneidensten Philippika entsühnt sich seine entehrte Mannheit. Was kann es helfen, daß die Mutter und der Freund das stolze Herz noch einmal zum Schweigen bringen? Der Groll wird nach dem Aufenthalt nur noch wilder losbrechen, und er tut's.

„Laß sie rufen: Tod
Vom steilen Fels, Verbannung, Schindung, Kerker,
Mit einem Grau den Tag, und so verschmachten —
Ich will mir ihre Gnade nicht erkaufen
Mit einem guten Wort! mein Herz nicht zähmen
Für ein Geschenk von ihnen' könnt' ich's für
'Nen guten Morgen haben."

Und er hat von seinem Standpunkt aus vollkommen recht, wenn er den Urteilsspruch „Verbannung" umkehrt und den Zurückbleibenden den letzten bittren Gruß zuruft: „Ich verbann' euch!" Die Ganzheit seines Charakters, die Wort und Tat, Schein und Wesen nicht trennen kann, gibt ihm den sittlichen und zugleich den tragischen Adel.

Bis hierher ist der Konflikt nur noch ein äußerer: Coriolan selbst ist eins mit sich — sein Gegner ist das Volk. Mit seiner Verbannung beginnt aber der Zwiespalt in ihm. Was in seinem felsigen Wesen Weiches und Mildes war, quillt aus und trennt sich von dem Übrigen, das kieselhart und undurchdringlich wird.

Er nimmt in Rührung von den Seinen Abschied — und verbündet sich mit den Volskern gegen sein Vaterland. Er sieht seine Frau mit seinem Kinde, seine Mutter und die edle Valeria kommen, sein Herz zerschmilzt, er fühlt, daß er „nicht fest'rer Stoff als andre Menschen", er weint, der harte Mann weint, „er hat Ehr' und Mitleid in sich entzweit", wie er vorahnend sagt: „zu seinem Schaden, wo nicht zu seinem Tod" — und doch kann er in der Ratsversammlung der Volsker sagen:

„Als euer Krieger komm' ich,
So wenig angesteckt von Heimatslieb',
Als da ich auszog."

Sein Innerstes ist verwirrt. Er hat seinen Starrsinn *gegen* das Vaterland und *über* das Vaterland gesetzt — da rächt sich das verletzte Heilige an ihm selbst: er wird uneins mit sich. Damit ist er nicht mehr der alte Coriolan. Sein Eigenwille ist über die Grenzen der Größe hinausgeschossen und Verbrechen geworden. So weit trieb ihn sein Zorn, daß er die Gerechten mit den Ungerechten vertilgen, und in dem Rom, das ihn genährt, auch die Freunde vernichten wollte, die sich mit beispiellosem Brudersinn in der Stunde des Unglücks um ihn geschart, die sich für ihn beschimpfen ließen, die nie an ihm irre geworden. Zwar machen Aufidius und seine Mitverschworenen sein *Nachgeben*, den von ihm geschlossenen Frieden zur Handhabe seines Sturzes; den tragischen Anstoß gibt aber in Wahrheit die *Verhärtung* seines Wesens. Fern von den Seinen, in der Fremde, so allein und verlassen, wie er es auf seinem trotzig die eigne Bahn verfolgenden Wege werden mußte, fällt er lautlos unter den Dolchen der Feinde, nicht ohne sich noch einmal in der alten gewaltigen Ganzheit und Wahrheit gezeigt zu haben.

„Reißt mich in Stücke, Volsker! Männer, Buben,
Taucht jeden Stahl in mich! — Knab? — Falscher Hund!
Ist eure Chronik wahr, da steht's geschrieben,
Daß wie ein Aar in einem Taubenhaus
Ich in Corioli die Volsker scheuchte,
Ich, ich allein!"

„Ich, ich allein!" Das war der Wahrspruch seines Lebens. Eine herrliche Ajaxnatur! ein ganzer Mann!

Für keinen seiner Helden hat Shakespeare so viel getan wie für Coriolan. Freunde und Feinde heben sein Charakterbild. Die Häupter der Edlen verehren und lieben ihn: der maßvolle Cominius, Titus Lartius, der Blücher der Römer, Menenius Agrippa, der behagliche Epikuräer. Willig ordnen sie sich ihm unter, und mit der größten Geduld tragen sie seine Schwächen. Und es sind Menschen, von denen geliebt zu werden auch für einen Coriolan ein beneidenswertes Glück ist. Jeder von ihnen steht für seine Überzeugung ein. Sie sind eben so viele Farbenbrechungen des aristokratischen Gedankens des Stücks, wie der Mannhaftigkeit, die den Helden zu Fall bringt. Was sie vor dem Untergang bewahrt, ist nur, daß sie ein Ceremoniell (die Bewerbung um die Stimmen) auch als ein solches *auffassen* und dem Nachgeben an das Herkommen keine prinzipielle Bedeutung beilegen. Jeder rät dem Coriolan, sich der Sitte zu fügen. „Nur gute Worte!“ bittet Menenius. „Ja, die könnten helfen,“ fügt Cominius hinzu, „wenn er sich zwingen kann.“ Sie setzen den Stolz des Mannes auch *darin*, *gegen* die Natur Lasten auf sich zu laden. Sie haben ein Ideal wie das der Dichter, die jenen den Tapfersten nennen, der sich selbst bezwingt. Im übrigen denken sie nicht daran, um ihre Ideale zu feilschen, und wie dem Feinde, so bieten auch sie den Wühlern unter ihren eigenen Landsleuten unerschrocken die Stirn.

Lartius hat am wenigsten Gelegenheit, sich zu bewähren. Wo er aber erscheint, ist er ein echter Held. Sein Geist neigt sich vor seinem großen Kampfgenossen:

„O ein Karfunkel, Mann, so groß wie Du,
Wär' nicht ein solch' Juwel!“,

und als er ihn in Corioli eingeschlossen weiß, hat er keinen andern Antrieb zum neuen Sturm auf die Stadt als diesen:

„'s ist Marcius!
Laßt uns ihn retten, oder mit ihm fallen.“

Cominius, der den Krieg mit Gneisenauscher Ruhe führt,

„Schöpft Atem, Freunde. Gut gekämpft! Wir zogen
Wie Römer ab: nicht toll im Widerstand,
Nicht feig im Rückzug“,

Cominius, der sich so glorreich zu bezwingen vermag, daß er seinem Unterfeldherrn den Kranz des Sieges zuerkennt — er flammt doch auch in Groll gegen die Tribunen auf, als sie den edlen Freund ins Verderben reißen:

„Belogen ist das Volk. — Nur vorwärts! — Solche Falschheit
Ziemt weder Rom, noch hat der Mann verdient,
Daß man ihm schmachvoll tückisch diesen Stein wirft
In seine Ehrenbahn!" (III, 1.),

und er wirft sich bei Coriolans Verbannung als der Letzte dem wütenden Haufen unerschrocken entgegen.

„Laßt mich reden.
Ich war euer Konsul und Rom kann an mir
Die Male seiner Feinde sehn! Ich liebe
Des Vaterlandes Wohl mit wärm'rer Liebe,
Heil'ger und tiefer als mein eignes Leben,
Mein teures Weib und ihres Leibes Kinder,
Die Schätze meines Bluts!"

Und den alten Menenius, der sich selbst so prächtig charakterisiert, „der einen Becher heißen Weines trinkt, ohne einen Tropfen Tiberwasser zuzusetzen", der für den jüngeren Freund, der ihn „Vater" genannt, zu Zeiten in dem Lobe, das er ihm zollte, „ein wenig falsch gemünzt", den leichtgerührten, gutherzigen Mann hindert doch seine heitre Lebensweisheit nicht, seine verächtlichen Gegner mit schneidender Ironie zu behandeln, ihnen ein lautes „Pfui, pfui!" zuzurufen und dem Volk auf den Kopf zuzusagen, daß sie entweder „tückische Gesellen" oder „Narren" seien — alles unbeschadet seines guten Rufes, „immer das Volk geliebt zu haben". Es schneidet einem ins Herz, daß ein Cominius und Menenius bei dem stolzen Helden vergebens bitten müssen, die Stadt zu schonen. Die ergreifende Schilderung, die Cominius von seinem Empfang entwirft, die Stelle:

„Auf die Knie fiel ich;
Ganz schwach nur sagt er: Auf! — entließ mich dann
So — mit der stummen Hand,"

diese Schilderung kann nur noch durch den Augenschein der Abfertigung, die der greise Menenius erfährt, überboten werden.

Coriolans Unrecht, das bittere Weh, das er auf Rom und die Seinen häuft, steht hier im Zenit.

Die Frauen bringen dann die Wendung (die nicht zugleich auch wie Otto Ludwig will, eine innere Umkehr ist) und den Fall. Auch sie sind die trefflichste Ergänzung des Helden. Die eine ganz weiblich, etwas unbedeutend, der Worte nicht mächtig: sein Weib Virgilia, das „liebliche Schweigen"; die andre von jener mannweiblichen Festigkeit, welche die Frau schon zu entstellen beginnt: seine Mutter Volumnia. Und gerade neben dieser erscheint Coriolan um so mehr als ein Mann. Denn Volumnia ist wohl eine großartige Natur, aber ihre Größe hat einen Anflug von Zwang, einen Beigeschmack von dem Heroismus der Indianerstämme. Sie will der Natur des Weibes zum Trotz stark sein und verfällt dadurch unwillkürlich in Übertreibung und Großtuerei. Mit einer gewissen Grausamkeit begegnet sie der Zaghaftigkeit ihrer Schwiegertochter mit Prahlereien, so wenn sie von dem Blute spricht, das Coriolan um des Vaterlandes willen vergießen muß:

„Still doch, du Närrin! Schöner schmückt's den Mann,
Als Gold sein Wappen. Der Busen Hekubas,
Da sie den Hektor säugte, war nicht holder
Als Hektors Stirn, da sie den Griechenschwertern
Verachtung glühend, Blut entgegenspritzte!"

Während ihr großer Sohn seine rühmlichen Wunden verbergen möchte, brüstet sie sich nach Marketenderinnenart auf offenem Markt. „Er ist verwundet — ich danke den Göttern dafür." Von seinen zwei Wunden „an den Schultern und am linken Arm" meint sie, seine Natur gänzlich verkennend: „Das wird breite Narben geben, sie dem Volk zu zeigen, wenn er sich um sein Amt bewerben wird," und, nicht zufrieden mit der bekränzten Gegenwart, ruft sie noch die Vergangenheit zur Verherrlichung ihres Blutes auf. „Als Tarquin zurückgeschlagen wurde, kriegte er sieben Wunden in den Leib." „Vor diesem letzten Feldzug hatte er fünfundzwanzig Wunden." Spräche nicht das Mutterglück aus ihr, ihre Prahlereien wären abstoßend. Denn daß es in der Tat Prahlereien sind, daß ihre Männlich-

keit im Grunde Unnatur, das beweist ihr Verhalten bei dem über ihren Sohn hereinbrechenden Unheil schlagend. Nun plötzlich kehrt sie die echte Evastochter heraus. Coriolan in seiner Geradheit glaubte nicht anders, als daß ihre Taten ihren Worten entsprechen würden. Seine ungehaltene Verwunderung ist daher ganz berechtigt:

„Mich wundert, daß die Mutter mir nicht beistimmt,
Sie, die sie immer lump'ge Sklaven nannte,
Zu nichts geschaffen als zum Pfennigschacher.
. . . . . .
Warum denn wünschtest du mich milder? Soll ich
Mir selber untreu werden? Lieber laß
Den Mann mich spielen, der ich bin."

Volumnia denkt und empfindet anders:

„Ich wollte gründlich mich verstellen, stünden
Mir Glück und Freunde auf dem Spiel."

Auch macht sie jeder Schritt weiter im Leiden nur um so mehr zum Weib. „Wo ist dein alter Mut?" fragt ihr Sohn sie, als er ins Elend zieht. Als dieser mit hoher Gelassenheit sein Schicksal auf sich nimmt, hat sie wiederum nur Worte.

„Treff' alle Zünfte Roms die rote Pest,
Geh' das Gewerk zu Grunde."

Noch glaubt sie die sanfte Virgilia tadeln zu müssen,

„Laß dies weiche Wimmern, klag' wie ich,
Im Grimm wie Juno",

bis sie auch das Letzte an sich erfährt, bis sie es lernt, den Grimm fahren zu lassen und in Bitten und Tränen ganz Weib zu sein. Erst in der erschütternden Szene, in der sie den Sohn anfleht, Rom zu schonen (eine Szene, in der Shakespeare, wie F. A. Leo mich im Shakespeare-Jahrbuch Bd. XIX recht erinnert hat, buchstäblich dem Plutarch gefolgt ist), erreicht sie mit der Frauenkrone der Milde ihre volle Größe. So erfährt sie eine tragische Läuterung an sich, die sie zu der nämlichen Wahrheit führt, die ihren Sohn auszeichnet, und die sie bereiten wird, seinen Fall, den Untergang ihres Idols gefaßt zu ertragen.

So fein ein jedes Haupt der patrizischen Partei ausgeführt ist (mit einziger Ausnahme der „Luna Roms", Valeria, die in

einem herzlich gewöhnlichen Gespräch der Frauen weder Farbe noch Leben gewinnt), so einseitig übertrieben sind Coriolans Gegner: die Tribunen und Aufidius. Zwar fehlt es, wie oben schon erwähnt wurde, dem Bilde der Tribunen keineswegs an Breite und Fülle, aber die Zeichnung ist tendenziös entstellt und die Farbe übertrieben grell. Ihre Stellung in dem wüsten Tumult auf dem Forum, den sie selbst heraufbeschworen, erklärt sich zwar zur Genüge aus Coriolans Rücksichtslosigkeiten ihnen und dem Volke gegenüber, aber so bedingt und erzeugt doch nur eine Übertreibung die andere. Sie haben keinen Grund, diesen Mann zu lieben, und sie benutzen jede Gelegenheit, ihn zu stürzen. Wenn Sicinius sich auf dem Forum Ruhe verschafft und, anstatt zu löschen, wie die Gegner mit Recht von ihm erwarten durften, Öl ins Feuer gießt und die empörte Menge nur noch mehr erregt, so spielt er damit einen Trumpf aus, der an die imposante Frechheit erinnert, mit der Lord Leicester den Mortimer gefangen nehmen läßt. Jedes Mittel gilt, und Sicinius ist nicht der Mann, sich auch nur eins unbenutzt aus den Händen winden zu lassen. Er ist trotz seiner Jahre der leidenschaftlichere, keckere, Junius Brutus der klügere, kältere. „Reiz' ihn nur gleich zum Zorn," rät dieser. Als der Verbannungsspruch schon gefallen und Cominius den letzten Anker auswirft, den Freund zu retten, da unterbricht Sicinius ihn wie ein richtiger Demagoge, bei dem die parlamentarische Einsicht immer einen Schritt später als die Leidenschaft kommt:

Cominius.
. . . . . Drum, wenn ich sage —

Sicinius.
Wir wissen, was du willst! Nun, wenn du sagtest —?

Ein einziger Zug wie dieser ist Goldes wert! Und ihrer kann man in dem ganzen „Coriolan" die Fülle finden; auch bei den Tribunen.

Leider ist Aufidius nicht mit derselben Ausführlichkeit behandelt. Seine Zeichnung hat große Lücken. Deutlich dazu bestimmt, wie die Tribunen, durch Tücke und Hinterlist der Größe

und Geradheit Coriolans ein stärkeres Relief zu geben, erreicht er diesen Zweck doch nur unvollkommen. Zuerst gibt er sich als den würdigen Nebenbuhler Coriolans um die Gunst der Kriegsgöttin. Sein grimmiges, unheildrohendes Wort:

„Wut oder List — nur tot!" . . .
„Wo ich ihn finde — wär's
In meinem Haus, mein Bruder sein Beschützer —
Auch da, dem Gastrecht ins Gesicht, will ich
Die wilde Hand in seinem Herzblut waschen!" —

wir vergessen es, wenn ihm bei seines Todfeindes Ankunft an seinem Herd der wundervollste Gruß aus dem Herzen und von den Lippen quillt, den je ein Erdgewaltiger dem andern dargebracht.

„O Marcius, Marcius!
Ein jedes Wort von dir hat eine Wurzel
Des alten Neids mir aus der Brust gegätet.
. . . . . .
Du edler Marcius! O laß mich umwinden
Den Leib mit meinen Armen, gegen den
Mein fester Speer wohl hundertmal zerbrach
Und schlug den Mond mit Splittern. Hier umfang' ich
Den Ambos meines Schwerts und ringe nun
So edel und so heiß mit deiner Liebe.
Als je mein eifersücht'ger Mut gerungen
Mit deiner Tapferkeit. Laß mich bekennen:
Ich liebte meine Braut, nie seufzt' ein Mann
Mit treu'rer Seele; doch dich hier zu sehn,
Du hoher Geist, dem springt mein Herz noch freud'ger,
Als da mein neuvermähltes Weib zuerst
Mein Haus betrat."

Das sind tiefempfundene, einer ergriffenen Seele entstammende Worte. So redet die Falschheit nicht. Erst nach und nach stellt sie sich ein und sinnt auf des Gegners Verderben. Alle Größe verläßt den ursprünglichen Aufidius, und zum Schluß ist er der niedrigste Ränkeschmied. Aus diesen verschiedenen Elementen ist aber kein Ganzes geformt, und um das recht deutlich zu machen, beschließt er seinen Lauf im Stück mit jener rapiden, wohlfeilen und unwahren Reue, wie sie sich bei den Shakespeareschen Mör-

dern nachgewiesenermaßen so häufig findet — ein technischer Mangel, der in diesem Meisterwerk ganz unerwartet auffällt.

Nur wenige werden diese große Schöpfung ganz voraussetzungslos bewundern können. Viele werden dem Dichter seine Behandlung des geschichtlichen Stoffes nur schwer nachsehen. Wer diese Bedenken aber beseitigt hat und „Coriolan" aufnimmt, wie er ist, das Volk und die Edlen, wie Shakespeare sie gezeichnet, der wird staunend vor ihrer Gewalt und Herrlichkeit verweilen und zu solchen Szenen, wie der des Aufruhrs, immer wieder wie zu einer der seltensten künstlerischen Offenbarungen, in der sich eine titanische Naturkraft zu vollendetster dramatischer Gesetzmäßigkeit erzogen, zurückkehren. So eng steht der Genius selten mit der Kunst, dem Können, im Bunde, wie hier.

Romeo und Julia.

Romeo und Julia, eine der großartigsten Schöpfungen der Literatur aller Zeiten und Völker, sollte um der glänzenden Intensität ihrer Empfindung, ihrer, wie immer bei Shakespeare, ganz und gar elementaren Kraft der Leidenschaft willen, zu der sich hier eine dramatische Schlagfertigkeit und Folgerichtigkeit, eine selbst nach unsren modernen Begriffen noch immer staunenswerte theatralische Sicherheit gesellt, wie sie in dieser Vortrefflichkeit bei dem britischen Dichter keineswegs häufig ist, niemals von den deutschen Theatern verschwinden. Auch würde dies, bei der Dankbarkeit ihrer Hauptrollen, gewiß nicht der Fall sein, wenn nicht bei den Trägern der dramatischen Idee, der Heldin und dem Liebenden, vor allen Dingen *eins* erforderlich wäre, um dem köstlichen Werke auf der Bühne seine Wirkung zu verschaffen, eins, was keine, auch die vollkommenste Kunst nicht zu ersetzen imstande ist: der Reiz der Persönlichkeit. Ist dieser aber vorhanden, so bedarf es garnicht einmal eines besonderen Aufwandes von Kunst; das *Werk* wird die Darsteller tragen, und geschähe szenisch auch nichts weiter, um nun auch noch die glühenden Farben, in die jedes Wort dieser Dichtung getaucht ist, das heiße italienische Kolorit, *äußerlich* wiederzugeben, eine stimmungsvolle malerische — fast möchte man sagen, musikalische — Szenerie zu schaffen, es würde doch seines Erfolges immer sicher sein. Freilich bleibt nach dieser Richtung hin dem Regisseur und den Schauspielern, wenn sie ein *vollendetes*

Bild schaffen wollen, das nun wohl für immer zu den theatralischen Idealen gehören wird, noch viel, sehr viel zu tun übrig. Es genügt nicht, um uns die feine malerische Abtönung der Charaktere, die in diesem Drama besonders bewunderungswürdig ist, nahe zu rücken, daß man einen guten Romeo sähe — ihm zur Seite müßte ein sanfter, freundlicher Benvolio, sein blasser gehaltenes, tiefer in den Hintergrund gerücktes Gegenbild, stehen; auf der andern Seite verlangt der ritterliche, burschikose und derbe Mercutio zur Kontrastierung einen ausreichenden Tybalt, dessen absichtliche, vom Dichter sehr wohl berechnete Übertreibung des affektierten allezeit raufluftigen Renommistentums (das Shakespeare in allen möglichen Schattierungen unvergleichlich und mit sichtbarer Vorliebe geschildert hat) den Vordergrund aufdringlich, halb komisch, halb zum Ärgern, beherrscht; ein eleganter, ritterlicher Graf Paris, ein hoheit- und kraftvoller Fürst müßten zu dem leidenschaftlichen und sittenlosen Parteitreiben der feindlichen Häuser die anmutende und wirkungsvolle Folie abgeben. Dergleichen hohe Ansprüche vollkommen zu erfüllen ist aber zur Zeit kaum eine einzige deutsche Bühne imstande, und es ist schon immer viel, wenn da, wo die Darsteller versagen, entweder weil ihr Können zu gering oder der von ihnen zu repräsentierende Charakter ihrer Persönlichkeit zu fremd ist, der Regisseur eintritt und mit Geschmack und jener eigenartigen Begabung für die Inszenierung, die eine Kunst für sich ist, und die stets darauf hinausläuft, jeden inneren Vorgang klar nach außen zu setzen und ihm den richtigen Körper, das richtige Gewand zu geben, seine schöne Aufgabe erfaßt und verwirklicht.

Das herrliche Werk ist von einigen beliebten Schlagwörtern fast unzertrennlich geworden, die mit dem Autorstempel eines großen Mannes (Lessing) versehen die Runde durch die Shakespeareliteratur gemacht haben: „die Liebe selbst habe an dem Stück gearbeitet" und es sei „das Hohelied der Liebe". Nur ist mit solchen Redensarten, die im Munde derer, die ihre Begeisterung in einem solchen Ausspruch gipfelten, eine sehr schöne Berechtigung gehabt haben, nicht viel für diejenigen getan, die sie nur nachsprechen und ihre kritische Ungründlichkeit oder den Mangel eigner Anempfindung

hinter einer so gefälligen Maske verbergen. Man ist in der Tat dahin gekommen, in dem seltsamen, furchtbar realistischen und schier erbarmungslos endigenden Drama eine Idealverkörperung der großen Macht zu sehen, die

„um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
den goldnen Duft der Morgenröte webt",

ohne zu beachten, wie denn eben die „gemeine Deutlichkeit der Dinge" oder, wie Schiller es an anderer Stelle herb und schneidend nennt, das „Gemeine und traurig Wahre" uns kalt und grau anstarrt, wenn der goldne Duft verflogen ist. Man hat das ganze Verhältnis in seiner raschen romanischen Sinnlichkeit und Unbedachtheit mit dem dämmrigen Schleier deutscher Romantik umkleidet, der sich ihm durchaus nicht anbequemen will; man hat aus der nur auf das erste Anschauen gegründeten, allerdings vollkommen möglichen, aber doch lediglich sinnlichen Leidenschaft ein germanisches Liebesideal konstruieren wollen, das, wie sinnlich es immer sein mag, doch auch eine sittliche Beimischung, Bestand und Treue verlangt und die gegenseitige Anziehungskraft nicht nur aus der körperlichen Wohlgestalt, sondern auch aus seelischen Vorzügen, die sich zu ergänzen imstande sind, herleitet. Es fällt mir nun im Traume nicht ein, die Art und Weise, wie der große Dichter sein Problem ergriffen und behandelt hat, tadeln zu wollen; verdrießlich ist mir nur die Phrase, die im Glauben, ihm einen Gefallen zu tun, ihn in ihrer blinden Lobpreisung völlig verkennt und den Kern der Sache verdunkelt. Shakespeare aber ist am wenigsten der Mann, der die Gorgonenaugen der Wirklichkeit scheute. Er konterfeit sie in all ihrer erschreckenden Macht, aber er leiht ihr bei aller Individualisierung die Züge einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit; seine Kunst besteht in jenem nicht sittlichen, sondern ästhetischen Idealisieren, das die Zufälligkeit der Geschehnisse abstreift und das Darzustellende dadurch nur um so ergreifender und eben künstlerisch behandelt. Und er tut es in „Romeo und Julia", indem er ausgehend von dem lediglich sinnlichen Charakter dieser Liebe die furchtbare Gewalt zeichnet, die sie über die Menschen zu üben vermag, ihre verblendende, die Sinne umnebelnde Wirkung, die völlige Ver-

wirrung des Mannes, der in ihren Banden liegt, und im Gegensatze dazu die Stärkung des Charakters der Frau, die direkt auf ihr Ziel lossteuert, schon bei der ersten heimlichen Zusammenkunft die Vermählung verlangt und sich in der Folge, während ihr Geliebter bei jeder Gelegenheit den Kopf verliert, mit der nur der Leidenschaft eigenen Kraft und Ausdauer zur Herrin der schwierigsten Situationen macht und sogar vor dem Wagnis des Schlaftrunks nicht zurückscheut. Ja, so blind ist die Phrase und so viel Macht übt sie über ihre Knechte, daß selbst ein Mann wie Bodenstedt aus dem schwachen, haltlosen Romeo ein Jünglingsideal bilden möchte, das nach unsern deutschen und, ich glaube, nach aller Völker Begriffen, denn doch wahrhaftig anders aussieht, und das höchstens in den verliebten Vorstellungen einer Mädchenphantasie Romeos Züge annehmen könnte. Nein, das eben ist das Große und furchtbar Erschütternde dieser Tragödie, daß sie die Wirkung der sinnlichen Liebe auf ihre natürlichsten psychologischen Folgen beschränkt, daß sie zu ihrem Träger im Manne eine zwar gefällige, adelige und liebenswürdige, aber zugleich sehr schwache Persönlichkeit wählt, und daß diese Liebe weniger dem Individuum, als — die vernichtendste Erkenntnis, die dem schwärmenden Menschenherzen werden kann — der Gattung gilt.

Man hat es geliebt, über die Liebe Romeos zu Rosalinden entweder flüchtig hinwegzugehen oder sie als Folie zu der Liebe zu Julien zurechtzustutzen — anders kann man es wohl kaum nennen, denn über Rosalindens Persönlichkeit fehlen uns im Stück fast alle Anhaltspunkte. Es ist möglich, daß sie eine herzlose Kokette, eine schon vorgerückte Schönheit, eine Salonprinzessin ist, aber Gewisses erfahren wir darüber nicht, und daß es gerade gegen sie spräche, daß sie den jungen Romeo unerhört schmachten läßt, kann man nach den Eindrücken, die wir von diesem im Verlauf des Stückes bekommen, auch nicht behaupten. Sie wußte vielleicht, wie der gute alte und dem Romeo so freundlich gesinnte Mönch sagt: „sein Lieben sei zwar ein köstlich Wort, doch nur in Sand geschrieben". Desto mehr erfahren wir über Romeos Liebe zu Rosalinden, und ich möchte den kennen, der auch nur

ein Jota einer tiefgehenden Leidenschaft bei aufmerksamer Prüfung darin vermißte. Es ist alles beisammen: Seufzer, Tränen, schlaflose Nächte, Einsamkeit und melancholisches Herumirren im Waldesdickicht, eine schwülstige Sprache und jenes Gefallen an geschraubten und spitzigen Antithesen, an denen die tatenlose Muße so reich zu sein pflegt. Es ist eine fast unfaßbare Willkür, wenn man nach allem, was wir hierüber und nach dem Wenigen, was wir von Rosalinden wissen, aus Romeos Liebe zu dieser den „Paroxysmus einer regelrechten Primaner-Liebe" konstruieren will. Etwa darum, weil die Liebe zu Julien, die der hochgradigen Rosalindenschwärmerei so blitzschnell folgt, den Jüngling einfach, munter und natürlich macht, sodaß die Freunde sich wundern und finden, er spräche plötzlich wie ein Mensch? Also wäre hier das Wahre und Echte und jenes nur ein Produkt jugendlicher Unreife? Als wäre seine plötzliche Munterkeit und Frische etwas anders als die Folge der Erfüllung, der erhörten Liebessehnsucht! Man kann mit vollem Rechte fragen: würde, wenn nun auch Julia ihn hätte schmachten lassen (eine Möglichkeit, die doch ein jeder, wenn er nicht gerade ein Anhänger der absoluten Prädestinationslehre ist, gelten lassen wird), sein Zustand nicht eher schlimmer als besser geworden sein? Und man muß anderseits Eduard von Hartmann in seiner manches Geistvolle bringenden Untersuchung über das Stück (Leipzig, 1874) recht geben, daß, wenn Romeo auf dem Balle statt Julien Rosalinden getroffen hätte, die doch auch eine Capulet, die Cousine der Julia und zu dem Fest eingeladen ist, und diese plötzlich ihrer spröden Rolle müde geworden und ihrem Verehrer auf halbem Wege entgegen gekommen wäre, er ganz gewiß sich nicht anders benommen haben würde, als nach der glücklichen Begegnung mit der, nach seiner augenblicklichen Empfindung, weit schöneren Julia. Und was wird die Folge sein, wenn er nun plötzlich die Dritte trifft, die ihm, da es eine absolute Schönheit nicht gibt, wieder schöner zu sein scheint als Julia? Hierin liegt eben der springende Punkt und die Tragik des Stückes. Es muß doch sofort auffallen, daß Shakespeare sich die ungleich zartere und poetischere Erscheinung der ersten Liebe

in diesem Liebesdrama hat entgehen lassen. Warum? Der große Dichter muß einen Grund gehabt haben. Zwar fand er die Rosalinde in seinem Vorbilde, dem Gedicht des Artur Brooke, nach dem er schuf. Aber er hätte sie ja doch leicht entfernen können. Und wenn er dies, bei seinem auffallend treuen Anschluß an seine Quellen unterließ, so mußte er doch wohl die dem Stoffe innewohnende Tragik als gerade seinem Genius verwandt herausgefühlt haben. Die erste Liebe hat den ganzen Reiz der süßesten Täuschung, die das Leben zu bieten vermag; das Individuum wird zum Träger der Gattung, in dem einen Ideal stellt sich jeder Vorzug des Geschlechts verkörpert dar, die Erfüllung dieser Sehnsucht scheint den Liebenden wie die Erlösung der seufzenden Kreatur von dem Joche der irdischen Fesseln. Außer dem einen Gedanken, dem einen Gefühl ist kein zweites möglich. Wie nun aber, wenn diese Täuschung, die recht eigentlich in das Reich der Dichtung gehört und die das Leben jedesmal unerbittlich zerstört, auch vom Dichter, ihrem geborenen Beschützer, grausam vernichtet wird? Neben der ersten Liebe eine zweite — damit ist der ganze Vorgang aus der individuellen Sphäre in die der Gattung versetzt. Der Einzelne ist nun nichts weiter als ein Werkzeug des unsichtbar waltenden Triebes, der für die Erhaltung seiner Schöpfung sorgt. Man darf aber in Bezug auf das Stück auch nicht sagen: es ist ja nur erst die zweite Liebe — warum brauchte man im Prinzip eine dritte, eine vierte anzunehmen? Im Kunstwerk doch! Im Kunstwerk, dessen oberstes Prinzip eben die Ökonomie, d. h. die Beschränkung auf das Wesentliche ist, bedeutet die Zweiheit schon eine Vielheit. Ein einziger Rosenkranz, ein einziger Güldenstern wären Individualitäten; aber Rosenkranz und Güldenstern zusammen sind Repräsentanten einer Gattung. Bei Romeo jagt eine Liebe mit unheimlicher, an und für sich bei stark sinnlichen Naturen völlig glaubwürdiger Schnelligkeit die andere. Daraus folgt: dies ist ein charakteristischer, allgemein zu fassender Zug; nicht sowohl Romeo liebt die Julia, als vielmehr die nach ihrem Objekt, nach Erfüllung strebende Liebessehnsucht im Romeo liebt das Weib in der Julia.

Man kann dem Dichter und seinem verliebten jungen Helden überhaupt nicht gerecht werden, wenn man nicht von der Anlegung eines sittlichen Maßstabes dabei vollständig absieht. Das Verhalten Romeos ist ganz nur auf die natürlichsten Triebe basiert und rechnet auf die Sympathie dieser bei dem Zuschauer. Wie er sich kraftlos, nur von seiner Leidenschaft bewegt, der Melancholie überläßt, so folgt er blindlings, ohne das mindeste Zaudern, ganz instinktiv, der neuen Regung bei Juliens Anblick. Als der Mönch ihm den Urteilsspruch des Fürsten, Verbannung aus Verona, mitteilt, gerät er, um seine der Erfüllung nahe schönste Hoffnung plötzlich jäh getäuscht, so völlig außer sich, daß ihm der letzte Rest von Männlichkeit und Besonnenheit schwindet. Er wirft sich auf die Erde, wütet gegen sich und die Welt, will sich erstechen und ergeht sich in so haltlosen Verwünschungen, daß selbst der sanftmütige Lorenzo sein Tun und seine Tränen weibisch nennt und ihn mit einer sehr gerechten, nur noch viel zu milden moralischen Strafpredigt wieder zu sich selbst zu bringen versucht. Bei der Kunde von Juliens plötzlichem Tode, die ihn nicht einen Augenblick stutzig macht, denkt er sofort daran, auch sich zu vernichten. Aber warum greift er jetzt nicht zum Dolch, den er in Lorenzo's Zelle so eilfertig zog und den er doch noch im Gurt trägt? In dumpfer Verworrenheit sucht er den Weg zum Tode da, wo er ihn am wenigsten zu finden hoffen kann: er kauft einem armen Apotheker wider das Gesetz, das den Veräußerer mit dem Tode bedroht, ein tötliches Gift ab. Kein Versuch, das unerwartete Ereignis aufzuklären, kein Gang zu dem alten Beichtiger, der das befremdliche Rätsel lösen könnte! Die unversehrte Schönheit der scheinbaren Leiche befremdet ihn nicht, er trinkt den Tod! Und auch nach seinem Ende wirkt seine Unbesonnenheit verderblich für andere nach. In dem Briefe, den er dem Pagen zur Bestellung an seinen Vater übergibt, erstattet er von den Gründen und den Details seines Selbstmordes so genaue Rechenschaft, daß er sogar den armen Schelm ans Messer liefert, der ihm aus Armut, gegen seinen Willen das Gift verkauft:

„Er schreibt, von einem armen Apotheker
Hab' er sich Gift gekauft um sich zu töten
Und hier im Grab bei Julia zu ruhn."

Wird die Justiz den Unglücklichen in Mantua nicht ausfindig machen? selbst zur Zeit der Renaissance? Vielleicht tut sie es nicht. Aber sie könnte es tun. Und was kümmert den alten Montague die Herkunft des Giftes, an dem sein Sohn stirbt? Besaß Romeo so wenig sittliche Besonnenheit, um seinen Wohltäter (denn das war der Apotheker in Romeos Sinne) so häßlich zu vergelten? Oder liegt hier nur eine Eilfertigkeit des Dichters vor, der es übersah, wie stark er den Jüngling mit dieser überflüssigen Aufklärung belastete?

Sieht man aber von allen sittlichen Anforderungen ab — wie organisch, wie wahr ist alles! Wie entzückt das Sinnliche dieser schönen Erscheinung! Man sieht ihn vor sich: die schlanke, geschmeidige, etwas weiche Gestalt, die brünette Gesichtsfarbe, das große, dunkle, langbewimperte Auge. Unser Gefallen verscherzt er nie, an unsrer Achtung liegt ihm nichts. Und doch, selbst diese möchte er uns abzwingen, wenn er der Forderung des Tybalt anfangs so gefaßt ausweicht, nun doch feurig das Schwert gegen ihn zu ziehen, als Mercutio an der für ihn empfangenen Wunde verblutet. Sein Betragen verkündet einen echten Adel selbst dann noch, als er im Grabmal der Capulet dem Grafen Paris gegenübersteht. Wie groß ist die Meisterschaft des Dichters, diesen Charakter trotz all seiner Schwäche unserm Herzen niemals zu entfremden!

Wenn Romeo durch seine Liebe verliert, so gewinnt dagegen Julia durch sie tausendfach. Ihre psychologische Entwicklung ist naturgemäß der Romeos gerade entgegengesetzt. Sie liebt zum ersten Male, sie ist vom Dichter hierin, und damit in allen Folgen, besser bedacht. Für das Weib ist mit der Liebe erst der Inhalt des Lebens ausgefunden: all ihre Gedanken und Gefühle drängen nach diesem einen Ziel und klammern sich fest an den Besitz. In Julien gewinnt das übermächtige Gefühl jene Stärke der Begeisterung, die die irdischen Bedingungen zu mißachten scheint. All' ihre Fähigkeiten wachsen, das vierzehnjährige

Mädchen wird in einer Sommernacht zur vollerblühten Frau. Die Liebe leiht ihr eine großartige Wahrheit und, wenn sie zur Verstellung gezwungen wird, ein großartigeres Heldentum. Bei aller Erregtheit ihres jugendlichen Blutes versäumt sie nicht, planvoll und sittlich zu handeln, und niemals erscheint sie uns in einer unwürdigen Situation. Als die Amme ihre Botschaft im zweiten Akt mit Hindernissen versieht, die auch die langmütigste Seele außer Fassung bringen könnten, bewahrt sie eine wahrhaft rührende Geduld. Mit entschlossenem Sinne begegnet sie dem rohen Ausbruch ihres Vaters, der ihr denselben Freier, den er anfangs fast ablehnte, nun, weil es seiner Laune beliebt, aufzwingen will. Noch bleibt ihr die vertraute Ratgeberin: die Amme. Aber auch mit dieser bricht sie in dem herben und großartigen „Amen", als die charakterlose und niedrige Person ihr allen Ernstes rät, Romeo fahren zu lassen und dem Grafen Paris, dieser Blume der Höflichkeit, die Hand zu reichen. Immer einsamer, immer verlassener, fühlt sie sich nur immer kräftiger, den feindlichen Schicksalen zu begegnen. Sie sucht bei dem Pater die letzte Zuflucht und leert, um ihr und des Gatten Glück zu retten, mutvoll den Becher des Schlaftrunks. Und als sie aus der Betäubung erwacht, ist ihr erstes Wort:

„Trostreicher Vater, o, wo ist mein Gatte?
Wo ich sein sollte, weiß ich noch recht gut;
Da bin ich auch. Wo ist mein Romeo?"

So bleibt sie bis zuletzt ihres Zieles eingedenk, „und macht es kurz", als alles verloren ist.

Bei der ganzen Wahrheit, Schönheit und Größe dieser Schöpfung übersehe man aber einen eigentümlichen Zug nicht; als ihr der Glaube erweckt wird, Romeo und Tybalt seien erschlagen, jammert sie über den Tod dieses ihres Vetters fast so sehr wie über den vermeinten Tod ihres Gatten. Warum? Was ist ihr dieser Vetter, daß sie ihn mit dem Geliebten auch nur in einem Atemzuge nennen kann? Ich glaube, hier liegt, fein und dem Naturell des Weibes entsprechend modifiziert, die Parallele zu dem Gattungscharakter der Liebe Romeos. Noch besitzt sie diesen nicht ganz. Tybalt aber mag ihr in diesem kurzen Augen-

blick wie ein Vertreter des Geschlechts erscheinen, dessen schönste Krone sie mit Romeo ganz zu gewinnen hoffte. Auch Juliens Liebe hat einen lediglich sinnlichen, dämonischen, in ihrem Entstehen willenlosen Zug. Auch bei ihr wird die Liebe zu dem plötzlichen Strahl,

„der in die Herzen schlägt und trifft und zündet,
wo sich Verwandtes zu Verwandtem findet",

auch sie setzt um dieses einen Gefühls willen jede Rücksicht gegen andre, auch gegen ihre Eltern, hintan. Mit dem Verstande hat dies Drama der Leidenschaft überhaupt nichts zu tun. Es ist ja das Kennzeichen der Liebe, daß sie blind ist und blind macht. Wie könnte sonst dem Romeo auch nur einen Augenblick die Verbannung so entsetzlich, entsetzlicher als Kerker und Tod erscheinen? Wie käme keiner auf den Gedanken, Julien aus Verona zu flüchten, da sie sich doch frei in der Stadt ergehen, da doch der verbannte Romeo unerkannt und ungehindert die Stadt erreichen kann! Bodenstedt, der von den Liebenden gern wie von „jungfräulich zarten, blumenduftigen Seelen" spricht, hat darum wohl recht, wenn er behauptet, sie gingen nicht durch eine „tragische Schuld" zugrunde, wie sie die Schulkritik, um die herkömmlichen Begriffe zu plazieren, für sie erfinden möchte; aber er irrt, wenn er sagt, „ein Spätfrost kommt, und kaum erblüht, müssen sie sterben" und er damit den Untergang der beiden als etwas von außen an sie Herantretendes, als Zufälliges hinstellt. Ach nein, kein Spätfrost tötet sie. Ihr Untergang liegt vielmehr in ihrer Leidenschaft besiegelt, und es ist nicht der am wenigsten pessimistische Zug der Tragödie, daß die viel besonnenere Julia durch den eilfertigen Romeo in das Verderben gerissen wird und erst stirbt, nachdem dieser, wie immer, wenn die Leidenschaft ihn übermannt, rasch und unklug, das Gift getrunken hat, ohne an dem wirklichen Tode der Julia auch nur im mindesten irre geworden zu sei. Die Liebenden gehen also keineswegs wie „Blumen" zugrunde; sie sterben, weil sie sich der verhängnisvollsten Leidenschaft mit geschlossenen Augen überlassen haben, unfähig und ohne den Willen, sie und damit sich selbst zu meistern. Ihr Ideal wird zugleich ihr Tod.

Ganz wunderbar ist es nun aber, wie Shakespeare uns den bittren Trunk dieser tragischen Erkenntnis versüßt, indem er alles daran setzt, diese blinde Hingebung an die Leidenschaft aus den individuellen Verhältnissen, besonders Juliens, zu erklären. Der Streit der Häuser, in deren äußeren Unfrieden sich die friedfertigen und zarteren Naturen widerwillig versetzt sehen; das daraus entspringende Unbehagen, das nach einem stillen Glückshafen sucht; die Brutalität des alten Capulet, die fast an die Verzerrung streifende Roheit und Herzlosigkeit der Mutter; die zotige Philosophie der Amme, deren Einfluß auf Julien es begreiflich macht, daß diese sich ihrem ersten Gefühl ohne alle Rücksicht auf die Sitte hingibt. Streit überall — daß er in dem edleren Hause der Montague fehlt, ist für Romeo nur ein Entschuldigungsgrund weniger; aber doch draußen, auf den Gassen, Streit überall. Was Wunder, daß das Herz in diesem Wirrwarr nur ungestümer und sehnsüchtiger klopft? Wären die äußeren Verhältnisse weniger widerwärtig, die Liebenden erschienen weit weniger liebenswürdig. Und in eine Sprache hat Shakespeare die Seufzer der Liebe gekleidet, wie sie schöner nicht gedacht werden kann, eine Sprache, die selbst in den gewagtesten Übertreibungen, wie sie Verliebten eigen sind, in Paradoxen und Bombast, in dem kunstvollen Geklügel des „Sonetts“ (die erste Begegnung der Liebenden) und des „Tagelieds“ (der Abschied nach der Brautnacht) eine Zartheit, einen Schmelz und vor allem eine Wahrheit und Glut offenbart, die uns unwiderstehlich gefangen nimmt. Wer den berühmten Monolog Juliens „Gallop apace, you fiery-footed steeds“ mit unbefangenen Augen prüft, wird zwar nichts „Blumenduftiges“ darin finden, vielmehr eine das Maß einer vierzehnjährigen Mädchenphantasie weit überflügelnde sinnliche Ausdrucksweise — aber mit welcher Schönheit, mit welchem Glanz ist diese Sehnsucht geschmückt! Und jene Balkonszene, wie berauschend wogt in ihr das farbige Wellenspiel der Gefühle auf und nieder, wie verklärt erscheint hier das irdischeste Verlangen: eine Venus, aber eine Venus Urania. So idealisiert Shakespeare, so webt er „um die gemeine Deutlichkeit der Dinge“ nach seiner Art „den gold'nen Duft der Morgenröte“.

Von dieser meiner Auffassung, die ich in den ersten Auflagen des Buches vertreten habe, in der vorliegenden abzuweichen, habe ich auch nach den wiederholten polemischen Auslassungen von Julius Duboc keinen Grund, um so weniger, als dieser sonst eifrige und verdiente Philosoph und Ästhetiker mir vorwirft, ich hätte auf „Romeo und Julia" eine „volle Zornesschale" ausgeleert („Die Tragik vom Standpunkt des Optimismus" pag. 43). Wo denn? Es ist mir, wie jedes meiner hier niedergeschriebenen Worte bestätigen wird, niemals in den Sinn gekommen und wäre bei meiner grenzenlosen Bewunderung der Dichtung wenigstens für mich undenkbar. Auch habe ich ausdrücklich in eben diesem Aufsatze erklärt, daß es mir nicht beifallen könne, Shakespeare aus seiner Behandlung der Liebe in „Romeo und Julia" einen Vorwurf zu machen, ja sogar, daß man von der Anlegung eines sittlichen Maßstabes dabei ganz absehen müsse. Auch wußte Shakespeare ganz gewiß, was er tat, als er die Liebe Juliens, der Veroneserin, mit heißerer Glut füllte, als die der keuschen Imogen, die Duboc doch nur ins Auge fassen möge, um den Unterschied zu spüren. Und sind nicht auch in den Nordländerinnen Ophelia und Cordelia die Stoffe anders gemischt, als in den Italienerinnen und Spanierinnen des Dichters, und beruht nicht eben in solchen Unterscheidungen Shakespeares Größe? Bedarf es denn überhaupt noch des Beweises, daß die Liebe im heißen Süden mit plötzlicherer, elementarerer Gewalt auftritt als in dem phlegmatischeren, aber beständigeren Norden? Muß man etwa gar noch die „Germania" des Tacitus anführen, um darzutun, daß wirklich in Nord und Süd ein Unterschied im Verhältnis der Geschlechter besteht, der sich allerdings nicht in eine mathematische Formel pressen, sondern, wie alle Begriffsbezeichnungen auf dem Gebiete der Empfindungen, nur in großen Zügen darstellen und nachempfinden läßt? Das sollten doch alles selbstverständliche und abgetane Dinge sein. Es fällt mir also weder ein, Carrière zu bestreiten, daß Romeo und Julia beseligt und verklärt in dem Ideal ihrer Liebe sind, ohne welches das Leben wenig Wert für sie hat, noch Duboc, „daß ein Liebespaar in der körperlichen

Wohlgestalt des geliebten Gegenstandes stets die Spiegelung der gesamten geistigen und sittlichen Anschauung mitgenießt", daß also sinnlich und seelisch völlig niemals zu trennen sind. Wenn aber Carrière in seiner vortrefflichen und warmherzigen Beurteilung meiner Dramaturgie (Gegenwart, Nr. 36, 1883) weiter bemerkt, Romeo und Julia bewährten sich und ihrem Liebesideal „im Opfertod die Treue" — so frage ich zurück, ob denn wirklich bei dem ersten heftigen Ungestüm der Liebeslust, die doch in unserem Drama nur nach Tagen zählt, von „Treue" schon die Rede sein kann, und ob der Selbstmord der Verzweiflung, die sich um das momentan einzige und höchste Ziel aller Wünsche gebracht sieht, die Bezeichnung „Opfertod" verdient? Hier handelt es sich um physiologische und pathologische Prozesse, die groß und wahr sind, und auf der Stärke der sie treibenden Macht beruht die Welt — aber mit moralischen Floskeln sollte man sie nicht umkleiden. Welche Worte fände man für Arria und Paetus, für Florestan und Leonore (ein „germanisches Liebesideal" von höchster Herrlichkeit), für Kleists Kätchen, wenn man Romeo und Julia schon um ihres „Opfertodes" und ihrer „Treue" willen verklärt? Noch einmal: es fällt mir nicht ein, das beseligte Liebespaar, geschweige denn ihren unsterblichen Dichter „tadeln" zu wollen; ich verehre die Idealisierung dieser Liebe bei Shakespeare unendlich und würde den Jüngling bedauern, der nicht in seiner Geliebten die Krone der Schöpfung und das Herz seines Lebens erblickte, aber die phrasenhafte Vermischung dieser Liebesmacht mit sittlichen Bezeichnungen und Schwärmereien lehne ich ab und glaube, daß Sophokles in der „Antigone" den „Eros" treffender und wahrer preist als unsere neuen Philosophen. Wenn ich Duboc aber recht gegeben, daß eine völlige Trennung des Seelischen und Sinnlichen für uns natürlicherweise undenkbar ist, daß also Romeo und Julia in sich zugleich ihr ganzes körperliches, geistiges und sittliches Leben genießen, so wird er mir doch zugeben müssen, daß wir nach dem Übergewicht der einzelnen Kräfte das Recht haben, von sinnlicher, leidenschaftlicher Liebe usw. zu sprechen, und daß Romeo Julien schwerlich so blitzschnell in Herz und Sinne geschlossen haben würde, wenn sie zufällig

bucklig gewesen wäre — was ich ihm auch garnicht übel genommen hätte.

Die erschreckende Konsequenz, mit der Shakespeare die Verblendung der Liebe Romeos und Juliens an ihnen selbst rächt, ist dem Drama auch in anderer Beziehung zugute gekommen. Das Stück ist von einer Vortrefflichkeit im Bau wie nicht viele, die Charakterzeichnung und die Proportionierung der Charaktere vollkommen meisterlich. Wie um den Hintergrund zu dem Vordergrund zu stimmen, ist der Kurzsichtigkeit und Übereilung der Liebenden die Kurzsichtigkeit und Übereilung ihrer Umgebung hinzugefügt: der gute Mönch, der ihre Pläne halb wider sein Gewissen unterstützt und dabei so entsetzlich ungeschickt vorgeht, daß er zu guter Letzt gar noch einen Fluchtversuch macht, um nur nicht für den Mörder gehalten zu werden; der brauseköpfige Capulet, der seine Worte wie seine Entschlüsse polternd durcheinander wirft; die dumme und gemeine Amme, die ihrem Fräulein bestellen will, daß Romeo „beteuert", ohne noch zu wissen, was er denn beteuert, eine Prachtschöpfung vom ersten Range, in der jede Fiber, jeder Atemzug Leben hat. Und wie schön ist es, daß, als die Ereignisse ins Rollen kommen, die maßvolleren und harmonischeren Charaktere aus dem Stücke verschwinden, daß wir die Montagues vom dritten Akte ab nicht mehr sehen und daß der liebenswürdige, friedfertige Benvolio überflüssig wird, als er, der zum melancholischen und an sich haltenden Romeo vortrefflich paßte, mit dem blind ins Verderben jagenden nicht mehr Schritt zu halten vermag. Ein großes, wundervolles Werk, dem völlig gerecht werden zu können ein Triumph für Regie und Schauspieler wäre!

Die Schwierigkeit, Romeo und Julia auf der Bühne entsprechend zur Geltung zu bringen, liegt übrigens weniger in besonderen Fährlichkeiten der einzelnen schauspielerischen Aufgaben als in der Fülle wichtiger Rollen. Verhältnismäßig am schwierigsten ist die Figur der Amme, die von den zahlreichen komischen Alten des deutschen Theaters, unter denen sich viele gute Schauspielerinnen befinden, zwar immer mit einem gewissen Lacherfolg dargestellt, von den allerwenigsten jedoch auch nur annähernd

erschöpft wird. Und immer wieder muß ich dann der genialen Leistung der Frau Frieb-Blumauer gedenken, die auch den kleinsten Zug beachtet und das ganze Bild dem Shakespeareschen Original bis ins Detail treu nachgebildet hatte. Wie oft habe ich z. B. einen Zug der ersten Szene der Amme unter der Unaufmerksamkeit der Schauspielerinnen verloren gehen sehen. Die Gräfin gibt der Amme die Weisung, sich zu entfernen, ruft sie aber unmittelbar darauf zurück. Dies Fortschicken und Zurückrufen wäre ein ganz sinnloser, unnötiger Verzug, wenn es nicht in der von der Frieb wiedergegebenen, von Shakespeare zweifellos gewollten Auffassung behandelt wird. Die Amme, die „Mutter Weisheit", die Julien bis dahin fast ausschließlich behütet und „erzogen" hat — wie muß sie sich verletzt fühlen, von dem wichtigen Rat, für den sie sich unentbehrlich dünkt, ausgeschlossen zu werden! Sie zieht sich also beleidigt in den Hintergrund zurück, um alsbald geschäftig zurückzukehren, wenn die Gräfin, der die Empfindlichkeit des alten Hausrequisits nicht entgeht, sie nun doch heranzieht. Und wie anders klang im Munde dieser Künstlerin das dreimalige „Fräulein!" in der Balkonszene, als in dem der meisten ihrer Kolleginnen. Zuerst ein einfacher Ruf, das zweite Mal energisch gesteigert mit der Nüance des Tadels, daß Julia nicht schon auf den ersten Ruf zurückgekehrt, das dritte Mal eine lang gezogene Manifestation der Ungeduld und des immer noch respektvollen, aber doch sehr hörbaren Ärgers über die Mißachtung ihrer Gebote. Ohne alle karikierten Zusätze (sie hielt auch ihren Peter in weiser Entfernung) spielte sie die Szene auf der Straße; nicht in lebhaftem Geschnatter und unruhiger Gestikulation — unter Pausen, dem Unerhörten ratlos gegenüber stehend, machte sie ihrem Ärger über den schonungslosen und rüden Spott Mercutios Luft. Die schnöde Verzögerung ihres Berichts über die Begegnung mit Romeo, das Jammern über Tybalts Tod, der bodenlos gemeine Rat an ihre junge Herrin „den Grafen zu nehmen" — alles fand in der Darstellung dieser großen Künstlerin seinen restlosen Ausdruck.

Das szenische Arrangement bietet mancherlei Schwierigkeiten, wenn man nicht durch den unruhigen Szenenwechsel die Stimmung

unabläſſig zerſtören will. Der erſte Akt hat nicht weniger als fünf Verwandlungen, die ich bei einer Aufführung auf dem Bremer Stadttheater durch einen geſchickten Regiſſeur (Max Grube) in zwei zuſammengezogen fand. Das war mit wahrhaft erfinderiſchem Blick dadurch ermöglicht, daß das Haus der Capulet, das die erſte und zweite Kuliſſe rechts einnahm, weit in die Szene vorſprang und ſich in einer breiten Loggia nach dem Publikum öffnete. In dieſer Loggia ſpielte ſich, nur wenig beengt, die Unterredung der drei Frauen ab. Und ſo bewegten ſich denn die vier erſten Szenen (die zweite Verwandlung iſt ohnehin überflüſſig) auf demſelben Hintergrund. Man ſah die Gäſte das Haus betreten, nach Erſteigung einiger innerer (unſichtbarer) Stufen die Loggia paſſieren, um in den Ballſaal geführt zu werden. Der durch dies Arrangement bedingte Aufbau kam dem Ballſaal, in welchem die Eſtrade das Orcheſter bildete, dann wieder vortrefflich zuſtatten. Die in unſerm Jahrhundert der vierzehn Tage vor einem Feſt erfolgenden Einladungen beſonders wunderliche Tatſache, daß die Gäſte in demſelben Akt, in welchem der Ball ſtattfindet, dazu auch erſt ihre einigermaßen zwangloſe Aufforderung erhalten, wird dadurch allerdings noch auffallender — aber ein (dramatiſch allerdings ſehr geringfügiger) Übelſtand bleibt ſie ohnehin, und der Gewinn der ununterbrochenen ſich fortſpielenden Handlung müßte jedes andere Bedenken überwiegen. Im zweiten Akt empfiehlt ſich außer der üblichen Einrichtung, daß Mercutio und Benvolio hinter der Gartenmauer erſcheinen (eine Verwandlung alſo überflüſſig wird), die Zuſammenziehung der dritten und vierten Szene. Wir ſehen das Stadttor, im Hintergrunde rechts die Kapelle, daran ſtoßend, bis etwa an die zweite Kuliſſe reichend und hinter den Kuliſſen ſich fortſetzend, das Gärtchen Lorenzos. Ohne Zwang können die Freunde hier eintreffen, kann Romeo ſich, aus dem Häuschen des Paters kommend, zu ihnen geſellen. Im dritten Akt iſt die kurze vierte Szene mit Weglaſſung der Lady Capulet leicht an den Anfang der erſten zu verlegen, im vierten (wenn man den Wechſel zu vermeiden wünſcht und die Begegnung des Paris mit Julien für nicht allzu wichtig hält, wie ſie es denn nicht iſt)

das Gespräch Juliens mit dem Pater durch Einschaltung einiger Worte in Juliens Gemach; er kommt zu ihr, nicht sie zu ihm. Daran würde sich dann sofort der Gifttrunk schließen müssen. Nach dem Tode der Liebenden ist das Interesse des Zuschauers gesättigt; die endlosen Aufklärungen dessen, was wir mit eigenen Augen gesehen, sind darum fast in allen Einrichtungen und Bearbeitungen mit vollem Recht beseitigt. Aber von der Umgestaltung, die Goethe einst in schlimmster Stunde mit der unsterblichen Dichtung vorgenommen und die im Schlußakt noch am erträglichsten ist, sollte heutzutage kein Jota mehr beibehalten werden.

Othello.

Diejenige der großen Tragödien Shakespeares, die in England als die vollkommenste bewundert wird, ist in Deutschland nicht ganz so bedingungslos vergöttert worden: „Othello". Gleichwohl hat sie auch hier ihre skrupellosen Verehrer gefunden, die eine blinde Gefolgschaft des großen Dichters, über dem Erstaunen vor den großartigsten psychologischen Offenbarungen, die auch dies Werk wieder in erschütternder Beredtsamkeit verkündet, gar nicht dazu kommen, die künstlerischen Mittel unbefangen zu würdigen, durch die der Genius auf jene stolzen Höhen gelangt, wo er ungebunden wie im Kampfe mit den Elementen, und selbst eine Elementarkraft, seinen wilden Sang ertönen lassen kann. In allem rein Epischen und von der Krisis an auch im Dramatischen ist Othello von einer ganz staunenswerten, einzigen Wahrheit und Leidenschaftlichkeit. Je mehr man sich aber in dies wunderbare Werk versenkt, desto mehr wundert man sich, auf wie schwachem Grund es erbaut ist. Eine verschwenderische Fülle genialster Offenbarungen, eine Zeichnung der sinnlichen Verzückung und der Raserei der Rache, die unerreicht ist, die rührendsten Töne des Vertrauens, des Jammers, der Reue; Bosheit, Dummschuld, Unschuld und Wahnwitz im wilden labyrinthischen Kampfe — aber ein trügerischer Boden, eine halbe, lückenhafte und gerade an den wichtigsten Stellen völlig aussetzende Motivierung, und die Spekulation auf jene Macht, mit der bekanntlich auch die Götter vergebens kämpfen, die aber immer

unästhetisch und als tragischer Hebel bedenklich ist und bleibt. Der eine, in dessen Händen das ganze Spiel ruht, der eine, der klug ist, denkt und entwirft, Jago — er hätte die schwerste Arbeit und käme nie zum Ziel, wenn die andern auch nur einen Gran seines Witzes besäßen. Aber nicht dieser Schurke allein ist für die Greuel, die wir schaudernd miterleben müssen, verantwortlich: auch Othello ist es, dem die Leidenschaft den Verstand völlig genommen; Desdemona, die in unbegreiflicher Verblendung ihren Gatten gerade dann um die Rückberufung des Cassio bittet, als jener in offenbarer Verstimmung ihrem Drängen auszuweichen absichtsvoll bemüht ist; Emilia, die der Herrin das verhängnisvolle Tuch stiehlt und es ihrem eigenen Manne, dem sie doch in diesem Punkte nicht über den Weg traut, übergibt; Rodrigo, der von Haus aus ohne Verstand ist, der leichtsinnige Cassio und alle die kurzsichtigen anderen, die dem Jago unbedenklich in die Falle gehen. Was von einem dem „Othello" sonst völlig antipodischen Drama, Otto Ludwigs „Erbförster", zu sagen ist, gilt auch für diese Shakespearesche Tragödie: für alle tragischen Personen ist ein normales Maß von Intelligenz erforderlich, und fehlt es daran, dann wird die Tragik, wenn sie eben aus diesem Mangel entspringt, stets peinlich, unlauter, ärgerlich und verletzend wirken. Die reine Borniertheit treibt den „Erbförster" in das tragische Ende. Darin liegt etwas das Maß des Gesunden und Gesetzmäßigen Verlassendes und, weil die Störung nicht im Bereich der Empfindungen und Leidenschaften vor sich geht, zugleich etwas Unästhetisches. Die Dummheit darf wohl Zutat und Episode, nie aber Hauptmotiv sein. Denn gesetzt einmal, man ginge noch einige Schritte weiter und näherte sie stufenweise dem Kretinismus — wer würde das ertragen? Eine Trübung des geistigen Lebens durch die Macht der Affekte wird niemandem unkünstlerisch erscheinen (im Gegenteil! eben daher schreiben sich die schärfsten tragischen Wirkungen) — aber eine Beeinflussung der Affekte beispielsweise durch eine Gehirnerweichung würde schwerlich mehr im Bereich der künstlerischen Darstellung geduldet werden. Dies wäre nun zwar ein Extrem, aber es bestätigt nur den Satz, daß für die ästhetische Wirkung nicht allein Leidenschaft und

ethische Kraft, sondern auch eine gewisse Summe von Geistesgaben unumgänglich erforderlich ist. Der Dichter des „Erbförster" hatte freilich für diese Achillesferse des „Othello" keine Augen. Er mochte eher eine tragische Stärke darin erblicken. Wie aber gerade die Schwäche der gewaltigen Ludwigschen Dichtung in der Beschränktheit des alten Ulrich, so liegt auch ein Teil der unlauteren Wirkung des „Othello" in der Unverständigkeit und Gedankenlosigkeit seiner Hauptpersonen, wenn auch ein tiefgreifender Unterschied darin besteht, daß der „Erbförster" an einer angeborenen Borniertheit zugrunde geht, während im „Othello" die Einsicht nicht schlechthin fehlt, aber in den entscheidenden Wendungen der Tragödie durch andre Kräfte störend und ohne daß uns das Gefühl eines unabwendbaren Zwanges überkäme, verdunkelt wird. So oder so ist aber auch diese großartige und, sobald nichts mehr zu motivieren ist, wahrhaft hinreißende Schöpfung auf den Unverstand gebaut, auf den die Heimtücke des Jago, leider nur mit zu großem Erfolge, spekuliert. Und als wollte der Dichter aus der niedrigsten Sphäre der Motivierung mit bestimmter Absicht nicht heraus, als wollte er aus dem Kleinsten und Zufälligsten das Furchtbarste entwickeln, fügt er zu dem kleinen Motiv der Torheit noch die kleineren des Zufalls und des Qui pro quo: das Taschentuch und die abscheuliche Verwechslung der Courtisane Bianca mit der Desdemona in dem bis zur Verzerrung raffiniert angelegten Gespräch des Jago und Cassio (IV. Akt, I. Szene). Die Krone aber setzt er seiner kühnen und wilden Sorglosigkeit in dem Zurüsten der tragischen Mittel dadurch auf, daß er die eigentliche Seele des Stücks, den Faktor der ganzen Handlung, Jago, völlig motivlos läßt.

Es wird gut sein, darauf hinzuweisen, daß unter dem Motiv im dramatischen Sinne nur der objektive Handlungsgrund verstanden werden darf, der die Resultate des Dramas mit zwingender Notwendigkeit zur Folge hat. Wir müssen in der Lage sein zu sagen: nur so und nicht anders kann sich die Handlung gestalten und nur diese Handlung ist unter den gegebenen Umständen die einzig natürliche, d. h. vernunftgemäße. Die bloß subjektive Erklärung genügt niemals. Es mag z. B. voll-

ständig möglich sein, daß Posa im „Don Carlos“ beim Anblick des Tête-à-Tête zwischen dem Infanten und der Eboli so völlig den Kopf verliert, daß er sich zu der Verhaftung des Prinzen und zu der ganz zwecklosen und widersinnigen Opferung seiner selbst entschließt. Aber diese bloß subjektive „Möglichkeit“ reicht eben darum, weil uns ihre „Notwendigkeit“ nicht einleuchtet, zur Herbeiführung der Katastrophe nicht aus: sie ist weder für den Charakter des Posa schlechthin unvermeidlich, noch entspricht ihr der materielle Sachverhalt. Daß Mellefont in Lessings „Sara Sampson“ der Marwood die Unterredung mit Sara gestattet, wäre subjektiv, d. h. aus dem schwachen und haltlosen Naturell des Mannes, nicht eben unerklärlich — aber daß diese unter den Umständen törichteste und verfehlteste Nachgiebigkeit an die Bitte des rachbegierigen, Verderben brütenden Weibes die Katastrophe zur Folge hat, nimmt dieser das Zwangvolle und Unerbittliche und macht, daß wir uns darüber ärgern anstatt sie wie eine Schickung über uns ergehen zu lassen. Auch der Leichtsinn des Marinelli, der Gräfin Orsina unter der Bedingung, daß sie gehe, „einen Teil der Wahrheit zu sagen“, entbehrt aller und jeder objektiven Begründung. Müßte nicht die Handlungsweise der dramatischen Personen in diesem Sinne notwendig sein — was hinderte dann den Dichter, einen Irren oder einen Blödsinnigen zum Helden zu machen oder eine ordentlich und planvoll geführte Handlung plötzlich durch die (subjektiv vielleicht möglichen) Launen und Sprünge eines Unzurechnungsfähigen völlig vom Wege abzulenken? In der Tat ist dies Requisit des dramatischen Rüstzeuges auch von der Kritik von jeher in stillschweigender Übereinkunft gefordert worden: alles, was über Inkonsequenz der Charaktere, Zufälligkeit der Handlung, Lückenhaftigkeit der Motivierung jemals gesagt worden ist, steht damit im Zusammenhang. Das dramatische Geschehen hat nicht unter einer Unzahl beliebiger krummer Wege irgend einen auszuwählen, sondern die gerade Linie einzuschlagen, die keine Ausweichungen kennt. Und strikt wie ihr Weg müssen ihre Mittel sein; ja, diese haben sich ihr auf diesem Wege von selbst, eben auch notwendig, zu bieten. Es ist darum so peinlich, daß wir

den Laërtes die Vergiftung der Degenspitze ins Werk setzen sehen und zahlreicher Morde bei Shakespeare Zeuge werden — weil die Täter diese ihre Taten sofort nach der Begehung „bereuen", d. h. ihre Notwendigkeit selbst leugnen. Der dramatische Prozeß erwählte sich somit nur ein ad hoc zubereitetes und nach dem Gebrauch sofort auch verleugnetes Mittel, aber kein notwendiges, mit ihm verwachsenes Organ. Es ist *darum* so verletzend, die tragische Katastrophe durch zufällige Momente herbeigeführt zu wissen, weil wir uns sagen müssen, daß sie ohne dieselben *unter sonst völlig gleichen Umständen* vermieden worden wäre — was ihr eben den Charakter der Notwendigkeit raubt: sie hätte derart beschaffen sein müssen, daß sie unter *allen Umständen* unvermeidlich gewesen wäre.

Dieses Erfordernis tritt auch mit dem Umstand, daß wir in einem jeden Drama gewisse Voraussetzungen willig hinzunehmen haben, nicht in Widerspruch. Kein Mensch ist als Einzelner schlechtweg vernünftig, und es gibt glücklicherweise keine Normalmenschen. Wir alle leben in persönlicher Begrenztheit, und kein Charakter ist dem andern völlig gleich. Die individuellen Möglichkeiten sind zahllos, und zahllos sind auch die Charaktermischungen, die wir dem tragischen Poeten zugeben müssen. Lear, Hamlet, Wallenstein, Tell, Egmont, Clavigo, Tasso — alle bringen uns eine bis zu einem gewissen Punkte fertige Persönlichkeit entgegen, und bei einem jeden ist eine Summe von natürlichen Eigenschaften vorhanden, nach deren Begründung wir nicht fragen. Die Charaktertragödie, die aus der Persönlichkeit allein und nicht aus der Intrigue die Handlung entwickelt, hat sogar ein volles Recht, diese Besonderheit der Persönlichkeit stark zu betonen. *Aber* soweit geht das Recht des Poeten auch nicht, daß er uns mit abweichenden Erscheinungen unterhalten dürfte, die aller Gesetzmäßigkeit der Entwicklung spotten. Wenn wir nicht empfinden, daß der fertige Charakter, der uns im Beginn der Tragödie entgegentritt, das Produkt des Naturells und des zurückgelegten Entwicklungsganges des Helden ist, so werden wir auch nicht an ihn glauben; wenn wir nicht sofort die erste Willensäußerung, die erste Handlung, die wir von ihm sehen,

als eine gewordene empfinden, so werden wir stutzig werden und sie ablehnen. Hamlets, Romeos, Egmonts, Wallensteins Einführung ist wundervoll. Seinem „Lear" hat Shakespeare es schon schwer gemacht. Fast von allen Helden erfahren wir etwas, ehe sie auftreten; ihre Charakteristik geht ihnen voran. Lear aber tritt ohne eine ihn kennzeichnende Einleitung auf, und zwar sofort mit einer Tat des Aberwitzes. Sie befremdet uns eine Weile: aber wir sehen den König, der von seinen Kreaturen an jede Schmeichelei gewöhnt ist, den jähzornigen Mann, sehen ihn in langem weißen Haar und Bart, auf jener Stufe, wo der Greis einer zweiten Kindheit verfällt — und wir sind versöhnt: es sind ausreichende Motive für sein Handeln. Auch in seinem Tun — wie in dem aller wahren dramatischen Geschöpfe — vollzieht sich ein allgemein menschliches Gesetz, auch über seinem eigenen Geschick liegt die Weihe des Unabänderlichen, Ewigen.

Nun wende man sich zum „Othello". Wir haben eine ausgeprägte Intriguentragödie vor uns. Die Handlung nimmt nicht von einem Charakter, sondern von einem Komplott ihren Ausgang. Statt der Gründe für den uns fertig entgegentretenden Charakter suchen wir also zunächst die Gründe für die Intrigue. Wir sehen den Hauptakteur, den eigentlichen Macher der Handlung, Jago, zu einem Zwecke handeln und fragen uns natürlich: warum handelt er so? wie sind seine Entschlüsse in ihm gereift? Aber wir bleiben ratlos, da uns die Antwort fehlt. Nicht nur die Motive mangeln ihm — der ganze Mensch ist eine einzige Ungeheuerlichkeit. Und von diesem geht die Katastrophe aus! Damit verliert sie schon — selbst die Möglichkeit eines solchen Individuums zugegeben — ihre Notwendigkeit und damit ihren künstlerischen Adel, ganz abgesehen von den übrigen kleinen und zufälligen Mitteln, die aus dem Walten des tragischen Schicksals ein quälendes Glücksspiel machen.

Jago hat in der gesamten Literatur wohl nur einen einzigen ebenbürtigen Rivalen: den Franz Moor. Auch dieser ist grotesk verzerrt, aber doch nur in der Ausführung, nicht in der Anlage, und jedenfalls ist sein Handeln nicht zwecklos und unverständlich. Franz Moors Motive wurzeln in einem zügellosen,

nur auf seine Interessen bedachten und durch die privaten Verhältnisse (das Majorat) des Moorschen Hauses gereizten Begehrungstriebe; er will ein ihm durch Natur und Satzung anscheinend für immer versperrtes Ziel erschleichen oder, wenn möglich, mit Gewalt ertrotzen. Was aber will Jago erringen? Ein zweck- und zielloses Handeln erscheint dem menschlichen Verstande wie Geistesstörung — oder unmenschlich, übermenschlich. Die Religion dichtet einer guten Gottheit an, sie tue das Gute um des Guten willen, einer bösen, das Böse um des Bösen willen: für den Menschen ist nichts zweck- und ziellos und selbst das grauenvollste Verbrechen findet in dem, was der Verbrecher dadurch hat gewinnen wollen, wenigstens einen Schimmer von Entschuldigung. Fehlt es daran aber ganz und gar, ist der verbrecherische Trieb nichts als der Drang zur Befriedigung einer wollüstigen Zerstörungswut (wie denn die Statistik der Kriminaljustiz Verbrecher kennt, die, wie die Giftmörderinnen Jegado, Zwanziger, Gottfried, in der Vernichtung anderer allein schon ihre Befriedigung fanden), dann hat, das Urteil mag gefallen sein wie es wolle, die ärztliche Wissenschaft fast stets noch den pathologischen Grund dieser Ausgeburten gesucht und gefunden, der mit der Gesetzmäßigkeit des Lebens, geschweige denn mit der Kunst nichts zu tun hat. Die Menschheit ist reich an Verbrechern und verbrecherischen Naturen aller Art; unsere sittliche, unsere ästhetische Anteilnahme fordern aber nur diejenigen heraus, für die ihre Untat nur Mittel zum Zweck, nicht aber Selbstzweck ist.

Was ist nun für den Jago so groß, so verlockend, um ihn sein satanisches Gewebe anknüpfen und bis zum blutigen Ende weiterspinnen zu lassen? Seine erste Szene mit Rodrigo scheint Aufklärung bringen zu sollen: Othello hat ihm den Florentiner Cassio, in Jagos Augen „ein Wicht, zum schmucken Weibe fast versündigt", bei der Bewerbung um eine Leutnantsstelle vorgezogen. Dieser Grund könnte allenfalls genügen, wenn er auch der schaurigen Verwüstung, die Jago anrichtet, an Bedeutung nicht entspricht. Unverdiente Zurücksetzung ist gewiß ein scharfer Sporn zur Rache — die Ersättigung dieser Rache auch ohne weitere Lockmittel wäre Ziel genug. Nun ist aber im ganzen

Verlauf des Stücks hiervon nicht weiter die Rede. Im Gegenteil, als Jago am Schluß des ersten Aktes allein zurückbleibt, schiebt er sich (NB! im Selbstgespräch) ein ganz andres Motiv unter.

„Den Mohren haff' ich;
Die Rede geht, er hab' in meinem Bett
Mein Amt verwaltet" —

Hier scheint der Nachsatz „Die Rede geht ꝛc." die Begründung des Voraufgegangenen „Den Mohren haff' ich" sein zu sollen. Aber Jago fährt fort:

„Möglich, daß es falsch:
Doch ich, auf bloßen Argwohn in dem Fall,
Will tun, als wär's gewiß."

Dieser wunderliche Verdacht, der in der Handlung des Stücks durch nichts, aber auch durch gar nichts, bestätigt wird, wird noch zweimal laut, am Schluß der ersten Szene des zweiten und in der zweiten des vierten Aktes. Dort sagt Jago, auch wieder allein:

„Jetzt lieb' ich sie auch;
Nicht zwar aus Lüsternheit — wiewohl vielleicht
Nicht kleinere Sünde mir zuschulden kommt —
Nein, mehr um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich vermute, daß der üpp'ge Mohr
Mir ins Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein fressend Gift an meinem Innern."

Und in der angeführten Szene Emilia:

„Solch' ein Geselle war's,
Der ehemals dir auch den Verstand verwirrte,
Mich mit dem Mohren in Verdacht zu haben."

Besteht nun dieser Verdacht wirklich, so ist es ganz unverständlich und es wäre ein unverzeihlicher Fehler in der Führung der Intrigue, daß er nicht aufgeklärt wird. Und gesetzt auch, man käme über diesen Mangel hinweg, so müßte der Verdacht doch jedenfalls so nachdrücklich geäußert werden, daß man wenigstens darüber, daß Jago selbst ihn ernsthaft hegt und ihn nicht etwa nur benutzt, um seine Bosheit zu beschönigen, nicht im Unklaren sein könnte. Hier liegt nun aber gerade der dunkle Punkt. Die Stelle „Möglich, daß es falsch", das auffallende „(Ich) will

tun, als wär's gewiß", die ausdrückliche Äußerung Jagos (II. Akt) „Der Mohr, obschon ich ihm von Herzen gram, ist liebevoller, treuer (constant), edler Art" scheinen deutlich darauf hinzuweisen, daß es dem Jago mit der sonderbaren Vermutung ganz und gar nicht ernst ist. Und wenn die zwei andren angeführten Stellen wieder für das Gegenteil zu sprechen scheinen, so geht doch aus allen insgesamt soviel hervor, daß die Unerschütterlichkeit des Verdachts in Jagos Seele völlig ausgeschlossen ist. Damit hört er aber auch auf, Motiv zu sein. Ein Argwohn, der kommt und geht und nicht fest wurzelt, dessen Grund man vielmehr selbst bezweifelt, wie Jago es tut, ist kein Motiv. Seine schemenhafte dunkle Existenz in der großen Tragödie ist aber nur ein Beweis dafür, daß auch der größte Dichter, sobald er sich einen fremden Stoff aneignet, in etwas von dem Stoffe abhängig und, zum Nachteil für sein Werk, das in voller Freiheit der Stofferfindung eine klarere Motivierung erfahren haben würde, von ihm geknechtet wird. In der Novelle Cintios, aus der Shakespeare schöpfte und der, wie eben jetzt von den Zeitungen gemeldet wird, eine wenigstens halbwegs „wahre Geschichte" zugrunde liegen soll, die in einer alten venetianischen Handschrift erzählt wird — in dieser Novelle ist Jago wirklich auf den Mohren eifersüchtig und ebenso bemüht, Desdemonas Gunst zu gewinnen. Hier sind die Motive einfach und verständlich. Anstatt sie ganz zu beseitigen, wenn sie ihm für seinen Charakter nicht taugten, anstatt dem Jago ein andres, plausibles Motiv unterzulegen oder, wenn es doch einmal gewagt werden sollte, ihn unverhüllt als motivlos zu kennzeichnen, ließ er Überreste von ihnen stehen, die nun, zwar nicht gänzlich von jeder Deutung ausgeschlossen, doch selbständig und neben dem ebenso dunkel gelassenen Motiv des Ehrgeizes, der Rache über die Versagung des Leutnantspostens betrachtet, nur zu verwirren anstatt zu erklären imstande sind. Der Eindruck jedes Unbefangenen kann aber nur der sein, daß ein Ehebruch Othellos mit der Emilia, wenn überhaupt irgendwo, so jedenfalls nur in Jagos Hirn besteht; denn für die Annahme, er sei wirklich begangen, fehlt es in dem Drama an allem und jedem Anhalt, ja,

das unbefangene Verhalten der Beteiligten straft den Verdacht ohne weiteres Lügen — wenn ein solcher Verdacht, wie gesagt, von dem einzigen Jago ernstlich gehegt wird.

Die bestmögliche Deutung scheint mir aber im folgenden zu liegen: Jago erwähnt den vermeintlichen Ehebruch des Mohren zweimal im Selbstgespräch. Kann er Grund haben, sich selber etwas vorzulügen? Ich glaube doch. Seine Handlungsweise wäre lediglich satanisch und über alles Menschenmaß hinausgerückt, wenn er nicht wenigstens darnach trachtete, sie zu begründen. Er versucht sich in den Verdacht hineinzureden. Zwar blitzt seine motivlose Bosheit immer wieder durch. Auch dann, als er ihm am nachdrücklichsten Worte verleiht (im Monolog der ersten Szene des zweiten Akts), sorgt plötzlich eine Wendung dafür, uns zu verraten, wie es in seiner Seele aussieht. Er legt sich die Möglichkeiten zurecht, dem Othello zu schaden. Entweder will er ihm wett werden, „Weib um Weib", oder ihn in Eifersucht hetzen. Beachtet man die Art und Weise, wie er die erste Möglichkeit an sich vorbeiziehen läßt, so stutzt man gleich über das erste Wort „Jetzt lieb' ich sie auch" (Now I do love her too). Das klingt halb humoristisch, ist weder ein ernster Vorsatz (wie kann man lieben wollen!), noch ist er aus einem ernsthaften Verdacht entsprungen; es ist eben nur ein Projekt, das Jago einen Augenblick lebhaft ergreift, um es sogleich wieder fallen zu lassen. Es ist das Entweder, dem sofort das „Oder — schlägt dies mir fehl" folgt, das Spiel der verbrecherischen Phantasie, die sich wie die Möglichkeiten der Tat so auch die Gründe für die Tat vorgaukelt. Motiv wird der selbstgeschaffene Verdacht für ihn dadurch natürlich ebensowenig wie die Zurücksetzung, die er mit dem Avancement des Cassio erfahren hat, auf die Shakespeare jedoch augenscheinlich kein Gewicht legt — aber so sehr er auch motivlos, ein Halbteufel und der schlimmste aller Theaterschurken bleibt, so enthüllt doch dies sein Verlangen, sein Verbrechen zu begründen, den Menschen in ihm und knüpft ihn, wenn auch mit den schwächsten Fäden, an das sittliche Interesse des Lesers und Hörers.

Minder skrupulös kann man sich zu ihm stellen, sobald man

von dem Warum seines Handelns auf das Wie übergeht. Er ist ein großer Künstler in der Ausführung seiner diabolischen Pläne. Er versteht es, unter der ehrlichsten Hülle, unter einer Außenseite, deren Gewöhnlichkeit und Rauheit auf alles andere, als einen rastlos grübelnden, auf fremdes Verderben sinnenden Verstand schließen läßt, sein wahres Wesen zu verdecken. Feiner und sicherer kann in ein argloses Gemüt das Gift des Verdachtes nicht geträufelt werden als durch Jagos „Hm! das gefällt mir nicht", seine Frage „Wußte Cassio von eurer Liebe, als ihr um sie warbt?" und das Nach und Nach seiner scheinbar zurückhaltenden Fragen, das ganze Martergerät, in dessen langsamer Anwendung der betörte Othello ein Zeichen der Redlichkeit und der echten Freundschaft seines Todfeindes erblickt. Dies Vollbringen seines großen Zerstörungswerkes ist wie seine Behandlung der andren, seines Weibes, des Cassio, des Rodrigo ganz herrlich. Es ist eine der gefährlichsten Aufgaben für den Dichter, den Verbrecher, der uns sein Herz mit cynischer Offenheit enthüllt, in den Augen seiner Umgebung als einen ausgemachten Biedermann erscheinen zu lassen; genialer aber als durch Shakespeare konnte sie nicht gelöst werden. Zwar ganz vermieden ist die darin liegende Gefahr nicht. Wenn Othello in der dritten Szene des dritten Aktes nach Jagos Fortgang ausruft „Dies ist ein Mensch von höchster Redlichkeit", dann pflegt durch den Zuschauerraum jenes eigentümliche Rauschen zu gehen, das ein unterdrücktes Lachen bedeutet. Vielleicht unterbricht auch irgend ein Ungebildeter oder Taktloser die ernste Stille mit einem lauten Lachruf. Allzusehr darf man es ihm, so verletzend es wirken mag, nicht übel nehmen, denn unwillkürlich drängt sich gerade dem naiven Bewußtsein der Gedanke auf, daß der Teufel im Jago doch irgendwo durchblicken müsse, daß also die Täuschung, die er um sich zu verbreiten versteht, zur Hälfte auf Rechnung seiner Opfer zu schreiben ist, deren Kurzsichtigkeit nicht ganz ohne einen, allerdings sehr subtilen komischen Anflug bleibt. Diese Erwägung liegt uns aber nur darum so nahe, weil wir Mitwisser von Jagos verborgensten Plänen sind. Hält man sich lediglich an sein Handeln und nicht an die Enthüllungen seiner

Monologe (die uns, ungleich in der Technik, bald einen hellen Blick in die geheimste Werkstatt der Gedanken des Verbrechers gewähren, bald ein fertiges Programm aufdringlich und ungeschickt in die Hand drücken), dann wird man immer wieder den Eindruck gewinnen: dieser Mensch versteht es, den reinsten Tropfen Bluts in Galle zu verwandeln, und wenn einer, so ist er imstande, einen Untergang wie den der Desdemona und des Othello herbeizuführen und doch bis zum Ende den Schein des Ehrenmannes zu retten.

Dazu müßte nun freilich die Voraussetzung kommen, daß er „Beweise" von absoluter Treffsicherheit bringt und daß seine Opfer sich ihm nicht blind überlassen. Es gibt Verdächtigungen, die den Verleumder mehr als die Verleumdeten belasten und die das Mißtrauen der Aufgehetzten geradezu verlangen. In all diesen Punkten hat Jago aber leider allzu leichtes Spiel. Mit eben der raschzugreifenden Sorglosigkeit, mit der Shakespeare seine Handlungen motiviert, oder vielmehr nicht motiviert, verschafft er ihm auch die Mittel, die ersten, besten, zur Ausführung seines Vorsatzes. Zufällig verliert Desdemona das unselige Taschentuch. Ganz gegen die Treue, die sie der Herrin schuldet und bewahrt, nimmt Emilia das Tuch an sich und gibt es dem Jago, trotzdem sie sich im nächsten Augenblick gesteht: „Die arme Frau, sie wird in Wahnsinn fallen, wenn sie's vermißt." Und dennoch tut sie es. Ja, dieselbe Emilia wird Zeugin des daraus entspringenden schlimmen Auftritts zwischen den Gatten und bringt es dennoch nicht über sich, die einfache Wahrheit zu gestehen, die für sie doch höchstens ein rauhes Wort, aber keinerlei ernstliche Gefahr zur Folge haben könnte. Warum also schweigt sie? sie, die ihre Herrin so sehr liebt? Es ist unfaßbar und — unmöglich! Zufällig und gegen jede Möglichkeit eines Kalküls des Jago kreuzen sich Othellos Fragen nach dem Tuch und Desdemonas auffallende Bitten um Cassios Wiedereinsetzung. Die ganz unberechenbare und garnicht berechnete Grille Cassios, sich das auf sein Zimmer praktizierte Tuch absticken zu lassen, bringt es der Dirne Bianca in die Hände; ein bloßes Mißverständnis macht dann den Othello glauben, Cassio spreche von

der Gunst, die ihm Desdemona bezeugt, während er doch von der Bianca redet, und eine so oder so zu deutende Bemerkung der Bianca muß den Becher der Wut in ihm zum Überlaufen bringen. Dieser ganze Abschnitt des Drames (er findet sich in der ersten Szene des vierten Akts) ist seine bedenklichste Klippe und dramatisch wie theatralisch gleich unerträglich. Denn selbst Othellos furchtbar anschwellende, großartig tragische Leidenschaft muß sich hier zu dem niedrigen Geschäft des Lauschens verstehen, und, anstatt bei dem ersten Worte des Cassio, das die Verleumdung Jagos zu bestätigen scheint, wild hervorzubrechen und dem Verräter an die Gurgel zu fahren, wie es natürlich wäre, muß er sich einen Zwang auferlegen, der mir mit keinem Gemüt, das auf den Grad der Raserei wie das des Othello gebracht ist, und vollends mit keinem afrikanischen Naturell verträglich zu sein scheint. Diese kleinen Handlangerkniffe des Zufalls und der Verwechslung, die kein Panegyrikus aus der Welt schafft und die kein Sophismus rechtfertigen oder adeln kann, bewirken es denn auch, daß die Katastrophe uns peinigt anstatt uns zu erheben. Wir werden gefoltert und nicht zermalmt. Dem Othello können sie keine Sympathie verschaffen und dem Intriguanten nehmen sie noch das Verdienst, sich seine Mittel selbst, kalt und überlegen, hergerichtet zu haben. Mit den Szenen des vierten Aktes ist jede Großartigkeit des Bösen auch von ihm gewichen, er streift sogar leise an die Karikatur. Nur am Schlusse des grausigen Trauerspiels wird sein Verstummen wieder ganz wundervoll. Als alles verloren ist, beißt er die Zähne zusammen und zernagt seinen Ärger im Innern. Sein Plan ist entdeckt, jede Lüge vergeblich. Das einzige, was er noch vermag, um seine Arbeit zu krönen, ist: der den Mund stopfen, die ihn vollends verraten könnte, seinem Weibe, und dann schweigen und jede Erklärung verweigern. Wo nähme er auch eine Erklärung her? Sein Ende besiegelt seinen Anfang: für sein Handeln gibt es keine Erklärung.

Hat man sich über Jagos Charakter und seine Stellung zur Handlung Klarheit verschafft, dann vereinfacht sich die psychologische Diagnose der übrigen Charaktere wesentlich. Alles, was

an ihnen fehlerhaft erscheint, hängt mit der Schwäche der Intrigue zusammen; ihre Größe und Lebenswahrheit, alle die einzigen Vorzüge, die ihnen nur die Kunst eines Shakespeare zu verleihen vermochte, stehen außerhalb derselben. So ist die Exposition des Helden selbst gar nicht genug zu bewundern. Wie zeigt die Erzählung vor dem Senat zugleich den ganzen Mann. Von einer rührenden Schlichtheit und Treuherzigkeit, schwerfällig, von jener allen Farbigen eigenen Zähigkeit im Ertragen, dumpf im Erkennen und Fühlen, ein Mann, der mit sittlicher Herkulesstärke seine Leidenschaften niederzuhalten gelernt hat, um, einmal von ihnen unterjocht, auch von ihnen vernichtet zu werden. Die tausenderlei Vorurteile, die der Stolz der weißen Christen dem Afrikaner entgegenbringt, hat er längst besiegt. Daß sie, am Boden liegend, mit spöttischer Bitterkeit immer noch nach ihm züngeln, beachtet er nicht. Er hat sich seinen Platz im Staate Venedig schwer erkämpft und sieht mit Gelassenheit allen Wechselfällen entgegen, die die launenhafte Gunst des Glücks und der Großen für ihn etwa noch aufgespart hat. Er ist nicht mehr jung, alles hält ihn (sei er ein Mohr oder ein Maure) für häßlich, er selbst denkt von sich nur bescheiden. Da fällt ihm ein unerwartetes, kaum zu begreifendes Geschenk des Himmels, Desdemonas Liebe, in den Schoß und hebt den bescheidenen, vereinsamten Mann plötzlich auf die Höhe des Lebens! Sein ganzes Wesen wird licht, mit der ganzen Inbrunst seines Gefühls, seiner Treue und zugleich mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seiner Natur, klammert er sich an das herrliche Gut. Aber selbst in dieser Blüte seines Empfindens verliert er niemals die Herrschaft über sich selbst. So lange ihm die Sonne der Liebe scheint, kann er sicher sein, daß sein heldenmütiger Sinn, seine Treue gegen den Staat, sein Pflichtgefühl in ihrem Glanze nur gestählt, nicht verderbt werden. Er wird „sein großes wichtiges Geschäft nicht versäumen" versichert er, und er hält sein Wort. Nichts ist nun aber auch natürlicher, als daß für denselben Mann, dem sich mit der Liebe Desdemonas eine sonnige Ferne jäh und blendend erschloß, „das Chaos wiederkehrt", sobald ihr heller Stern verdunkelt wird. Er hätte ohne dies Licht seinen sichren, ruhigen

Weg gefunden — da es ihm aber einmal aufgegangen ist, kann er es nicht mehr entbehren. Er muß fallen. Bis zu diesem notwendigen Ende (notwendig in Anbetracht seines Naturells und unter der Annahme, daß die Intrigue keine Lücken aufweist) begleitet ihn durch alle Grade der Entwicklung eine immer sichere, erstaunliche Kunst. Mit glaubhafteren Lauten kann der Schmerz nicht stöhnen und lallen, weinen und klagen, kann die Rache nicht rasen, die Reue nicht schluchzen. Es ist die Sprache eines Dichters, der sich vor den grellsten Farben nicht zu scheuen braucht, weil er gewiß ist, sie nie auf Kosten der Wahrheit zu gebrauchen. Wären die Gründe dieses Jammers, der wohlbemerkt keiner eigentlichen Eifersucht entspringt, die ihrem Charakter gemäß mißtrauen, zweifeln und das geliebte Wesen mit ihrem Verdachte martern will, sondern der vereinten festen, durch andre erst erlangten Überzeugung von der Verletzung der eignen Ehre durch die Untreue des Weibes — wären diese Gründe in demselben Sinne wahr wie ihr Ausdruck, wäre ihre Wirkung auf den Helden nicht bloß möglich, sondern notwendig, notwendig nicht nur für das besondere Individuum, sondern für die Menschennatur überhaupt — die Dichtung wäre unerreicht! So aber bleibt auch in Othellos Natur ein Etwas, das für den Stifter des Verderbens, den Intriguanten, nicht anders als zufällig genannt werden kann: die einseitige, blinde Wildheit seines einmal entfesselten afrikanischen Blutes, dessen Wallen und Sieden ihn taub gegen die einfachste Klugheit macht, und jene unberechenbare und, wie mir scheint, auch nach Othellos Charakteranlage unwahrscheinliche Geduldprobe, die er (wie schon erwähnt wurde) in der Belauschung des Zwiegesprächs zwischen Jago und Cassio besteht. Ist man über diese Lücke aber einmal hinweg (und Shakespeare macht es uns leicht), dann gelangen wir zum schwelgerischen Vollgenusse einer Wahrheit, die auch in dem tollsten Rasen der Wut und der Sinne noch Schönheit bleibt. Das sollten sich die von dem jetzt glücklicherweise schon verhallenden Modegeschrei betäubten Randalierfüchse gesagt sein lassen, deren einer jüngst die Stirn hatte, Shakespeare „den britischen Naturalisten" zu nennen. Als gäbe es eine ärgere Verunglimpfung seines erhabenen Dichter-

tums. O nein! Ganz, aber auch ganz fern hält sich der Gewaltige von aller naturalistischen Roheit. Im Stammeln der Eifersucht, des wütenden Schmerzes findet er wie jeder echte Künstler noch Melodie und Rede. Der konsequente Naturalismus will nichts als eine Kopie der äußeren Erscheinungsform des Lebens: die Menschen sollen auch im Kunstwerk gerade so gehen und stehen, so räuspern und spucken, so lallen und stammeln wie sie es im Leben tun. Aber wie läßt Shakespeare, der „britische Naturalist", den Othello, einen Farbigen, einen ganz außer sich gesetzten Menschen, der sich gleich darauf anschickt, dem Jago tiergleich an die Kehle zu springen — wie läßt Shakespeare ihn auf dem Gipfel seines Jammers sich äußern?

„Nun auf ewig
Fahr wohl, mein Glück! fahr wohl, Zufriedenheit!
Fahr wohl, du glänzend Heer, du stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! Fahret wohl,
Du wiehernd Roß, du schmetternde Trompete,
Mutweckende Trommel, ohrdurchdringende Pfeife!
Du königliches Banner, aller Glanz,
Stolz, Pomp und Schimmer des glorreichen Kriegs!
Ihr tötlichen Geschütze, deren Schlünde
Des ew'gen Himmels Donner wiederhallen,
Fahrt wohl! Othellos Tagwerk ist getan."

Ist das etwa naturalistisch? Es ist vielmehr die höchste Kunst, und doch könnte wiederum nur dem ungeläuterten Geschmack diese Mark und Bein durchdringende Klage in der Erregung, in welcher der Held sich befindet, unnatürlich erscheinen; o nein! sie ist zugleich Natur, aber entfaltete, künstlerisch beseelte und geadelte Natur. Vielleicht bliebe dem natürlichen Schmerz das Wort in der Kehle stecken — der künstlerische Schmerz redet und fördert die verborgenen Empfindungen an das Licht.

Man sollte meinen, jeder Schauspieler von einigem Nachdenken müßte sich vor der Verkörperung der gewaltigen Aufgabe des Othello scheuen, wenn er nicht die wildeste Leidenschaft, die heißeste Glut für sie einzusetzen vermöchte, und doch „akkommodieren" sich oft die ungeeignetsten Persönlichkeiten die „Rolle". Man lese nur in Lewes' trefflichem Buche „Actors and the art

of acting", was er über den bekannten, längst verstorbenen Franzosen Fechter sagt, der lymphatisch, von zartem Körperbau, mit kleiner sympathischer Stimme, ein guter Hamlet, aber ein abscheulischer Othello gewesen sein muß. In der Szene im Senat benahm er sich wie ein zärtlicher, schwacher, junger Gentleman, der sich seine Stellung in der Armee erkauft zu haben schien. Von dem Wiedersehen auf Cypern heißt es gar (eine Beobachtung, die ich an einigen deutschen Schauspielern und vor Jahren leider auch an dem berühmten amerikanischen Shakespeare-Tragöden Edwin Booth zu wiederholen Gelegenheit hatte): „Eine flauere Begegnung läßt sich nicht denken." Keans Ton bei den Worten: „O meine holde Kriegerin" klingt mir noch in den Ohren, obgleich, ein Vierteljahrhundert verflossen sein mag, seit ich ihn hörte: Fechters Ton aber, den ich erst vor einigen Abenden hörte, vermag ich mir schon nicht mehr ins Gedächtnis zurückzurufen. Ich kann mich nur erinnern, daß er seine Frau in höchst anständiger Entfernung von sich hielt, ihre Hand küßte, und in einem Ton, in welchem keine Spur von Erregung zitterte, die tief bedeutsamen Worte sprach:

„O mein Entzücken!
Wenn jedem Sturm so heit're Stille folgt,
Dann blast, Orkane, bis den Tod ihr weckt."

Statt des verwirrten Geschwätzes der Freude, statt des „Liebestammelns Raserei" also eine breite, gesetzte Deklamation. Welch ein Widersinn! Das ist nicht etwa eine „abweichende Auffassung", das ist völlig falsch. Was Shakespeare will, geht aus andren Worten Othellos, die noch charakteristischer als die von Lewes zitierten sind, unzweideutig hervor:

„Nicht auszusprechen weiß ich diese Wonne —
Hier stockt es — o! es ist zu viel der Freude —
— — — — — — — — — —
O süßes Herz,
Ich schwatze alles durcheinander, schwärme
Im neuen Glück." —

Wie in diesem, so sah ich einen deutschen Schauspieler auch noch in einem andren Irrtum dem Vorbild Fechters folgen. „Eines seiner (Fechters) neuen Arrangements", erzählt Lewes, „be-

steht darin, daß Othello, wenn der Versucher mit seiner teuflischen Verdächtigung beginnt, lesend und Papiere unterzeichnend an einem Tische sitzt. Als ich zuerst von diesem Arrangement hörte, frappierte es mich als vorzüglich, und in der Tat halte ich es noch dafür, obgleich die Art, wie Fechter dasselbe zur Ausführung bringt, nur ein Beispiel jener verwerflichen Künste ist, bei welchem die dramatische Kunst lediglich in den Dienst theatralischer Effekte gestellt wird. Daß Othello über seinen Papieren sitzt und auf Jagos Fragen antwortet, ohne sich in ihrer Prüfung unterbrechen zu lassen, ist natürlich; aber es ist nicht natürlich, d. h. nicht der Natur Othellos und der Situation entsprechend, daß er gegen die Bedeutung der schlauen Verdächtigungen Jagos unempfindlich bleibt." Ganz ebenso blieb auch Booth und der erwähnte Nachahmer Fechters nach dem Auftreten mit Jago („Hm! das gefällt mir nicht") im Gespräch mit Desdemona behaglich, ruhig, ohne die Mißstimmung, die in Othellos kurzen Antworten liegt, irgend zu beachten. Auf Jago „Wirklich?" antwortete er mit unerschütterlicher Gemütsruhe in einem fast naiven Ton „Wirklich! ja wirklich! findst du was darin?", und selbst bei dem unzweideutigen Ausbruch des Argwohns:

„Hm denken, gnäd'ger Herr! Bei Gott, mein Echo!
Als läg' ein Ungeheu'r in seinem Sinn,
Zu gräßlich es zu zeigen" —

kam er über den Ton einer humoristischen Ungeduld nicht hinaus. Das ist natürlich grundfalsch; nicht erst bei der Erwähnung des Betruges, den Desdemona an ihrem Vater begangen, wird der Mohr mißtrauisch und zugleich auch schon überzeugt, sondern allmählig trinkt er das Gift in sich, und nur gegen seine Wirkung sträubt sich so lange wie möglich seine starke Natur. So trat es auch in der meisterhaften Wiedergabe der Rolle durch Ernesto Rossi in die Erscheinung. Der Othello ist eben keine „Rolle", die mit schauspielerischer Willkür der Eigenart jedes Virtuosen angepaßt oder die auch nur erlernt werden könnte. Nur eine dem Mohren im Grunde kongeniale Natur kann des Aufruhrs dieser Seele Herr werden, und immer ist ein zügelloser Naturalismus in seiner Wiedergabe noch verzeihlicher als das

anständige Maßhalten „denkender" Künstler. „Erdacht" kann weder Othellos Schmerz, die großartige Sammlung seines Monologs „Die Sache will's" werden, noch die dumpfe Verworrenheit nach der Mordtat und sein rührendes Ende. Mit Kraft und Energie allein, mit kleinen Kunstgriffen, mit dem traditionellen Tigersprung im dritten Akt und einigen Fleischermanieren im Halsabschneiden ist hier nichts getan. Wenn irgendwo, so gilt für diese Gestalt das Goethesche Wort: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen, wenn es nicht aus der Seele dringt."

Bei weitem nicht so einfach als der Charakter Othellos ist der der Desdemona. Ihr Gesamtbild ist von feinstem sinnlichen Reiz. Othello beschreibt sie und man glaubt eine der rotblonden Frauengestalten des Palma Vecchio zu sehen. „Eine wunderwürdige Tonkünstlerin! von so feinem, herrlichem Witz, so geistreich." Die Liebe zu dem Mohren beherrscht sie vollkommen, sie gibt ihr ein unbegrenztes Vertrauen zu ihrem seltsamen und seltenen Ideal und macht sie zugleich, ohne daß sie selber es spürt, lieblos gegen andere. Die bei Shakespeare so oft behandelte Unkindlichkeit erscheint auch in ihr und fast ohne Entschuldigung. Daß sie „den Vater trügt", ist zwar kein Unglück und Unrecht (das tun alle Liebenden, die den Widerspruch der Eltern fürchten), aber daß sie für den alten Mann, der sein Kind über alles liebt, auch nicht ein einziges Wort des Trostes hat, daß sie sich so kalt und fest gegen die Absicht des Dogen, sie während Othellos Feldzug in Brabantios Hause zu lassen, sträubt, das zeigt sie ganz in den Banden ihrer Leidenschaft und charakterisiert sie weit mehr als eine sinnliche, denn sittliche Natur. Freilich motiviert sie, und sehr begreiflicherweise, ihre Weigerung, in Brabantios Hause zu bleiben, damit, daß sie die Ungeduld ihres Vaters durch ihre beständige Gegenwart nicht reizen wolle — die Situation wäre in der Tat auch völlig unhaltbar und für beide Teile unerträglich —, aber eben darum kann ich nicht finden, daß, wie Wetz in seinem bereits erwähnten Buche S. 556 will, „gerade kindliche Liebe und Ehrfurcht" ihr Beweggrund sei! Ach nein! Dem widerspricht ihr ganzes Verhalten in der Szene völlig. Sie ist nichts als verliebt, bis über die Ohren verliebt. Und wenn

man ferner einwendet, daß sie zu einem Trostwort an den Vater sich nicht veranlaßt sehen könne, da sie sich keines Unrechts bewußt sei — so braucht doch wohl nicht erst betont zu werden, daß es für ein Kind, das den liebevollen Vater leiden sieht, nichts verschlägt, durch wessen Verschulden der Kummer über ihn gekommen. Und ist denn Desdemona nicht immer, ob schuldbar oder nicht, die Urheberin dieses Leids? Nun aber gar zu behaupten, eben durch ihr Schweigen ehre Desdemona die Ansicht ihres Vaters und erweise sich als gehorsame Tochter, und es würde nichts als ein Mangel an Zartgefühl sein, wenn sie ihn „mit schönen Worten abspeiste" — das ist ein so haltloser Sophismus, daß jede Silbe einer Erwiderung dagegen verschwendet wäre. Nicht „schöne Worte" eine wahrhafte unzweideutige Regung kindlicher Liebe hätte man wahrnehmen mögen, und die läßt uns Desdemona vermissen, weil sie nichts hört und sieht als ihren Othello, weil die Liebe mit so elementarer Gewalt von ihrem Herzen und ihren Sinnen Besitz ergriffen, daß ihr alle anderen Werte dagegen verschwinden. Und das ist es, was ich habe sagen wollen. Man tut also wohl — und gerade dadurch wird man ihr gerecht — wenn man auch bei *ihrer* Beurteilung wie bei der Romeos und Julias (vgl. diese) den moralischen Maßstab bei Seite legt und sie „jenseit von gut und böse" betrachtet. Denn Desdemona handelt nicht nach Pflichtbegriffen, nicht nach den Geboten und Regungen von Sitte und Sittlichkeit — sie handelt durchweg *natürlich*, und ihre Schwächen sind ihr wie ihre körperlichen und seelischen Vorzüge *angeboren*. Schon ihre Neigung zu dem Afrikaner hat einen Beigeschmack von sittlicher Pikanterie. Sie sieht „Othellos Antlitz in seinem Gemüt", aber ihr ganzes heiteres, harmloses, leichtsinniges Verhalten, ihre fortwährende Verliebtheit widerspricht der Annahme, daß sie ihn *trotz* seiner Abkunft, *trotz* seines Alters, *trotz* seiner „Häßlichkeit" liebe — sie liebt ihn, *weil* er der Mohr, allerdings eben dieser, zugleich als Mann, als Mensch so adelige Mohr ist. Hätte ihre Liebe erst eines sittlichen Entschlusses, der Überwindung eines Widerstandes in ihrer Neigung bedurft, dann würde sich dieser sittliche und kraftvolle Zug in ihr auch sonst, vor allem in ihrer Stellung

zum Vater äußern müssen. Wie wenig sie sich aber zu beherrschen vermag, das beweist die sorglos-törichte Zudringlichkeit, mit der sie in dem schlimmsten Augenblick ihr Gesuch um Cassios Zurückberufung immer und immer wiederholt. Wäre sie nicht von ihrer Leidenschaft bis zur Blindheit beherrscht, dann müßte sie wenigstens dunkel ahnen, daß Othello nun gerade von Cassio nichts wissen will und darf, und von dem unglückseligen Thema schweigen. Von dem ersten Augenblick ihres Leidens an enthüllt sich aber auch aller Glanz, aller Adel ihrer Liebe. Sie bedurfte der Prüfung, um trotz ihrer Einseitigkeit oder gerade in ihrer Einseitigkeit sittlich und heroisch zu werden. Sie hat, von einem Gefühl getrieben, alles andre, und alle andern gering geachtet — dies eine Gefühl verschließt sie aber auch gegen alle Anfechtungen der Welt, gegen alle Bitternisse des Leidens. Sie kennt und liebt nur ihren Othello und gewinnt im Gespräche mit der frivol schwatzenden Emilia den Schleier jener hohen Keuschheit, die sich nur einem, diesem aber auch ganz und ausnahmslos opfert. Sie weiß nichts von der Verderbnis der Welt und will nichts davon wissen. Sie ist die Demut selbst. Hat sie um ihrer Liebe willen gefehlt, so büßt sie nun schwer darum, weit schwerer jedenfalls, als ihre Fehler verdienen. Selbstverständlich ist auch hier von keiner „tragischen Schuld" zu reden. Dazu fehlt es wie an der Proportionalität mit der „Strafe", so auch vor allem an dem ursächlichen Zusammenhang. Ein frevles Bubenstück, eine Verkettung von Zuständen richtet sie zugrunde; ihr unverdientes und grauenvolles Ende erregt den schmerzlichsten Riß im Herzen. Cordelias sittliche Hoheit, ihre trotz ihrer weiblichen Zartheit den Kampf mit dem Leben nicht scheuende und sogar herausfordernde Natur steht mit den dunklen Schicksalsmächten in viel vertrauterem Bunde als diese feine, sinnliche, so ganz für den frohesten Lebensgenuß bestimmte Natur. Und darum erschüttert uns Cordelias Tod, während Desdemonas Untergang uns nur verletzt. Oder kann man wirklich, wenn man nicht ganz verblendet ist, mit Otto Ludwig anderer Ansicht sein? Kann man gar behaupten, Schuld und Strafe seien in ihrem Geschick meisterlich proportioniert und ihre Strafe sei für geringe Schuld

„gelind"? Gelind — dies schauderhafte Ende? Gesetzt, man schlüge die bloße physische Vernichtung durch den Mord für nichts an — aber kann es etwas Entsetzlicheres für dies junge Geschöpf, das ganz Liebe, ganz Hingebung ist, geben, als sich wie eine Dirne mißhandelt zu sehen und von dem Manne, in dem sie ihr ganzes Glück gefunden und dem sie alles geopfert, mit eigener Hand bei voller Besinnung erwürgt zu werden? Liegt nicht in den letzten Minuten von ihrem Erwachen bis zu ihrem Tode eine ganze Hölle für sie? Wie ist es möglich, dies furchtbare Martyrium zu verkennen! Gerade der Umstand aber, daß es zu ihrer „Schuld" in gar keinem Verhältnis steht, macht sie uns nur noch sympathischer. Das unverdiente Leiden adelt, schafft Mitleid und gewinnt die Herzen. Wir haben alles vergessen, was sie jugendlich unbesonnen versehen hat. Jetzt möchten wir das Knie vor ihr beugen. Die Lieblichkeit ihrer Erscheinung wird in ihren Tränen, in ihrem Tode fast heiligengleich verklärt. Aus derselben Quelle, aus der ihr ganzes Tun und Lassen entsprang, fließt ihr letztes Wort, ihre Antwort auf Emiliens Frage: „Wer hat diese Tat getan?" — „Niemand — ich selbst. Leb' wohl! Empfiehl mich meinem güt'gen Herrn." Ihrem gütigen Herrn! Dem, der sie erdrosselt! — Diese unversiegbare Liebe offenbart sich für mein Gefühl auch in einem kleinen, ganz Shakespeareschen Zuge, der nicht schöner gedacht werden kann. Als ihr das Weidenlied der armen Bärbel in die Gedanken kommt, als ihr Herz zum Überfließen voll von Leid ist, da bemerkt sie plötzlich, scheinbar ohne Zusammenhang: „Der Lodovico ist ein feiner Mann." Die ganze Szene ihrer Mißhandlung von der Hand ihres Gatten, das ritterliche Eintreten ihres Verwandten für sie wird ihr und uns damit wieder lebendig. Aber sie will den geliebten Mann, der das Ärgste an ihr getan, der sie geschlagen hat, nicht anklagen — liebevoll kleidet sie ihre sie ganz füllende tränenvolle Erinnerung in die Erwähnung dessen, der so freundlich für sie Partei genommen. „Er ist ein feiner Mann" — „Und er spricht gut" setzt sie hinzu.

Die Schauspielerin, die alle, auch die scheinbar widersprechendsten Züge in Desdemonas Natur auf diese eine Liebes-

quelle zurückführt, ihr das blühende Kolorit der Venetianerin und jenen künstlerischen zarten Anhauch verleiht, dessen Othello in seiner Trauer wörtlich gedenkt, wird, wenn ihre Erscheinung und ihre innere Grazie mit ihrer Auffassung Hand in Hand gehen, in der Darstellung der reizenden Gestalt nicht irren können.

Auch aus verschiedenen Elementen, aber nicht sowohl zu vereinenden, ist das Bild der Emilia zusammengesetzt. Kaum bemerkbar, als eine stille, unterwürfige Frau führt Shakespeare sie ein („Die Arme spricht ja kaum"); in der Schlußszene des vierten Aktes redet sie wie die schwatzhafteste, ausgemachteste Courtisane und tröstet ihre verzweifelnde Herrin mit schlechten und schlüpfrigen Witzen; im Sterben aber wird sie zur pathetischen Heldin und endet „dem Schwane gleich in Wohllaut". Ihr Bild ändert sich somit beständig je nach dem Bedürfnis der Situation. Daß sie ihren Gatten verkennt, macht ihr im Grunde Ehre, daß sie sich auf den Diebstahl des Taschentuches einläßt, obgleich sie vermutet, daß Jago sie nicht in der besten Absicht dazu angestiftet, ist schon bedenklich, doppelt bedenklich, weil sie ihre Herrin so innig liebt. Daß sie, als das Unwetter hereinbricht, die Wahrheit verhehlt, ist indessen, obwohl an und für sich nicht unbegreiflich und sogar im ordinären Sinne weiblich, mit ihrer Ergebenheit für Desdemona und mit der Entschlossenheit und Treue, die sie in der zweiten Hälfte der Tragödie, vor allem in ihrer Schlußszene an den Tag legt, auf keinen Fall zu vereinen, und da nur das eine oder andre wahr sein kann, ist eins oder das andre trotz Shakespeare eine Ungereimtheit. Ihr Leichtsinn und ihre Treue würden sich allenfalls zusammenfügen lassen — aber aus dem Verschiedenerlei der übrigen ihr beigegebenen Züge wird kein Ganzes, und selbst für den günstigsten Fall, daß die ihr nach und nach zugeschriebenen jedesmal einseitig hervortretenden Eigenschaften sich wirklich miteinander vertrügen, bliebe diese Art, einen Charakter darzustellen, doch ein Fehler. Es kommt mir, wenn ein so materieller Vergleich gestattet ist, gerade so vor, als ließe man einen Gast in Zwischenräumen heißes Wasser, die geistige Essenz, eine Zitrone und Zucker verzehren, um ihm hernach einzureden, er habe Punsch getrunken. „Innig gesellt"

müssen die „vier Elemente" sein — nur in der Mischung aller Qualitäten bekommen wir den Charakter. Diese Einsicht oder dies Gefühl kann auch lediglich der Grund sein, daß auf dem Theater alle übrigen Eigenschaften der Emilia des Originals vor der resoluten, gutmütigen und ergebenen Frau verschwinden. Ihre schlüpfrigen Reden werden ihr bis auf einige harmlose Reste gestrichen. Wäre Emilia uns von vornherein als ein lustiges, sinnliches, leichtlebiges Weib erschienen, eine Vollblut-Italienerin, so würden sie sich vielleicht ganz artig ausnehmen — dann würde man aber allerdings kaum begreifen, daß sie an dem Geschick der Desdemona Anteil bis zum Heldentode nimmt; von der Emilia, deren edlere Züge und deren Verbindung mit dem Schicksal einer Desdemona wir kennen, gesprochen, nehmen sie sich lediglich abstoßend und widerwärtig aus.

Künstlerisch auf viel festeren Füßen steht der unschuldige Anlaß des traurigen Ausgangs: Cassio. Wie läßt er sich von jedem Winde treiben, der gute junge Galaleutnant! Wie ganz, wie vollkommen ist sein Bild bis in die kleinsten Details ausgeführt! Ohne Willensstärke, aber im tiefsten Herzen noch unverdorben, mit zarten weichen Händen den Genuß berührend, der sich ihm bietet, aber nicht leidenschaftlich genug, um ihn feurig an sich zu pressen. Wie bezeichnend ist sein Verhältnis zur Bianca, wie unvergleichlich seine Trunkenheit! Er ist der sanftmütige, verzogene Junge, der nicht viel vertragen kann. Und wie liebenswürdig und zu Herzen sprechend wirkt seine tiefempfundene Klage um den Verlust seines guten Namens und seine Beklommenheit, als er dem Mohren nach dem schimpflichen Vorfall wieder unter die Augen treten soll. Er wird moralisch zwar immer ein Halbmann bleiben, aber sein angeborener Edelsinn und die Ehre, der Stern seines Lebens, werden ihn nicht untergehen lassen.

Und die übrigen? Es ist das lustige alte Venedig, heißblütig, raschlebig und wankelmütig. Dieselbe Signoria, die des Mohren so dringend bedarf, um ihn Hals über Kopf wider die Türken zu schicken, enthebt ihn, ohne auch nur einen Grund anzugeben, seines Postens, als er alles getan, was dem Staate wohl gefiel. Der gute Doge ist der geborene Repräsentant einer

solchen Verwaltung. Alle schmeicheln dem Mohren, aber alle verachten doch im Grunde den Paria in ihm. Nur einer spricht es in seiner Erregung offen aus: der alte hitzköpfige, warmherzige Brabantio. Dem Genuß jagt Venedig nach von seinem Oberhaupte bis herab zu seinem untersten Bettler. Rodrigo ist nur eine köstliche Parodie dieser blinden, alles opfernden Sucht. Dies ist zugleich ein Wink für den Regisseur. Je sonniger, je farbenprächtiger das Bild in dem Venedig der Lagunen und in dem nach Cypern verpflanzten Venedig wirkt, desto befremdender, unheilverkündender wird Othellos dunkler Schatten unter den heitren Weißen einherwandeln, desto entsetzlicher und im Geiste der Dichtung wirkungsvoller wird die Katastrophe sein.

Hamlet.

Die Dichtung des Tiefsinns und vielleicht die tiefsinnigste Dichtung, die je aus eines Menschen Geist geflossen. Shakespeare ist immer groß, wenn es ihm gilt, ein individuelles Geschick zum Ewigen zu erweitern, durch den Mund seiner Charaktere große prophetische Worte zu verkünden, die ein Weltgesetz in der knappen Fassung einer Sentenz aussprechen. Aber vielleicht in keinem seiner Werke folgt er so selbstergriffen der Tragik seines Helden, deckt er mit so tiefem Mitgefühl den Riß auf, der sein Dasein spaltet — in keinem steht er aber auch so dicht vor der Kardinalfrage der Tragik des Lebens überhaupt.

Über den Hamlet ist unendlich viel geschrieben, wird noch unendlich viel geschrieben werden. Das könnte seinen erklärlichen Grund in der dunklen Farbe des Charakters, in der versuchten und nicht gefundenen, weil nicht zu findenden Lösung des Urproblems: „Sein oder Nichtsein", in dem hoffnungslosen Ende dieses heißen Ringens mit dem Leben haben. Jeder Pessimismus, auch der oberflächlichste, reizt, vielleicht nur darum, weil man geneigt ist, das Dunkle auch für tief zu halten; wie viel mehr ein Werk des gewaltigen Dichters, das in jedem Worte die Hohlheit der irdischen Existenz predigt. Aber Hamlet übt noch eine tiefere Magie. Es ist weder die Frage nach der Berechtigung oder Nützlichkeit des Selbstmordes — die liegt ganz außerhalb der eigentlichen Aufgabe des Stücks — noch die wohlfeile Proklamation einer Philosophie, die die Menschheit auf den Aussterbeetat setzen

möchte, um derentwillen Hamlet immer aufs neue Erklärer über Erklärer findet. Es erfüllt sich in der Tat in Hamlets Leben ein allgemein menschliches Schicksal — sein Unglück ist unser aller Unglück, wir mögen ein Bekenntnis haben, welches wir wollen.

Man fürchte nach diesen Worten nicht, daß ich in die Fehler vieler Kommentatoren verfallen und das philosophische Produkt, das sich aus der Dichtung gewinnen läßt, zur Hauptsache der Untersuchung machen werde. Bei jedem Drama und vollends bei einem Drama Shakespeares ist der konkrete Vorgang und der besondere Charakter das A und O der dramaturgischen Betrachtung. In dem wahren Kunstwerk wird auch das Allgemeine erst aus dem Besonderen, d. h. der Handlung des Stücks mit all ihren Faktoren hervorgehen, und nicht ihm aufgepackt, noch weniger der letzte Grund seiner Schaffung sein. Die Aktion ist mit dem unerbittlichen Verlangen strengster Folgerichtigkeit zu prüfen, den Charakteren fest in die Augen zu sehen. Ohne dies würde man niemandem, weder sich selbst noch andern, nützen — am wenigsten natürlich den Schauspielern, die denn auch in der Tat von den Erklärern nicht allzuviel gelernt haben. Ihnen galt, und mit recht, die Leistung des großen Garrick mehr, als alle Buchgelehrsamkeit, zumal die rein theoretisierende derjenigen, die von der Bühne so gut wie nichts verstehen — und ihrer sind die meisten.

Es braucht vielleicht kaum gesagt zu werden, wird aber doch und ist bei dem Hamlet oft übersehen, daß zwischen dem dramatischen Charakter *vor* dem Eintritt und *nach* dem Eintritt der dramatischen Ereignisse scharf zu unterscheiden ist! Der Durchschnitt eines Charakters, den ein Mensch in jeder mittleren Lebenslage repräsentiert, ist von der außergewöhnlichen Stellung, die ihm das dramatische Schicksal anweist, zu trennen, das rein Psychologische von dem speziell Dramatischen im Verhalten des Helden! Rein psychologisch, auf die Grundfarbe seines Naturells hin betrachtet ist nun Hamlet weder ein Rätsel noch eine ungewöhnliche Erscheinung. Man begegnet täglich Naturen, die mit einer Mischung von phlegmatischem und melancholischem Temperament begabt, über einem unablässigen Grübeln und ernstem Sichver-

senken in die sie umgebenden Dinge weder zum Genuß noch zur Tat kommen; ein Hang zur Schwermut zeigt ihnen an allem die Flecken, an wenigem nur das Licht; finden sie dies aber, so klammern sie sich mit ganzer Seele an das Geliebte und sind doch nicht beglückt, weil ihnen die vorgestellte Vollkommenheit ihre eigene Schwäche und Nichtigkeit nur noch deutlicher zeigt. Von scharfem Verstande, verfolgen sie, ehe sie etwas unternehmen, alle Möglichkeiten des Ausgangs der Tat, suchen tausenderlei Wege, die zum Ziele führen könnten, bedenken und wägen ab und verlieren über dem Sinnen den rechten Augenblick. Besser als viele, die leicht und keck in den Tag hineingreifen und das Leben ausnutzen, wie es sich ihnen beut, werden sie zu Märtyrern des Lebens, weil sie es ernster nehmen, als es, wenn es genützt und genossen werden soll, genommen werden darf. Mit brennender Sehnsucht nach dem Vollkommenen sehen sie überall, wohin sie blicken, Mängel und Lücken, und nicht willens, mit dem vorlieb zu nehmen, was sich ihnen darbietet, verschließen sie sich traurig und allein und leben fort, um nicht zu leben. Handeln sie, so folgt der Tat doch keine Freude. Nicht willens, ihre Tage im Rausche zu verbringen, nicht gläubig genug, um in der Religion Frieden zu finden, schweben sie zwischen zwei Extremen haltlos hin und her und sind sich dieses Zwiespalts und des Übergewichts der gemeinen Kräfte stets bewußt. Das Denken tötet den Nerv ihres Lebens. Sie sind nicht für diese Welt bestimmt. Es sind die wahren Tiefsinnigen. Solch eine Natur ist Hamlet.

Ich war einmal der Meinung, mit Goethes Glauben, die ganze zerrissene und schwermütige Stimmung Hamlets sei erst von seines Vaters Tode herzuleiten, habe die heutige Forschung ein für allemal gebrochen. Das ist jedoch ein Irrtum. Kuno Fischer spricht z. B. in seinem Hamlet-Essay (Kleine Schriften, zweite Reihe, Heidelberg, 1898) deutlich, wenn auch ohne nähere Begründung, aus, daß die düstre Philosophie Hamlets „seine eigenste, persönliche Denkart" ist, „nicht von jeher, sondern durch die Erschütterung der jüngsten Erlebnisse (der Tod des Vaters und die sittliche Verwilderung der Mutter) hervorgerufen,

welche plötzlich die Beschaffenheit der Welt und der Menschen vor ihm enthüllt haben", und er zitiert im Zusammenhang damit u. a. Hamlets Wort an Rosenkranz und Güldenstern aus der zweiten Szene des zweiten Aktes „Ich habe seit kurzem — ich weiß nicht wodurch — alle meine Munterkeit eingebüßt" usw. Dies seit kurzem bezieht sich ohne Zweifel auf jene jüngsten Erlebnisse, und Hamlet kennt die Gründe sehr wohl, wenn er es auch leugnet. Diesen Zusammenhang will ich auch keineswegs in Abrede stellen. Aber auch trotz seiner pessimistischen Lebensauffassung konnte Hamlet vorab ein munterer guter Kamerad gewesen sein, so wenig er in seiner jetzigen Stimmung blind gegen die Herrlichkeit der Welt ist. („Die Erde, dieser treffliche Bau" usw.)

Auch der fein und scharf spürende Hermann Conrad, der seinem thema probandum für mein Gefühl allerdings nie recht leidenschaftslos und unbefangen gegenübersteht, der Shakespeares Aufenthalt in Italien aus dem „Kaufmann von Venedig" und dem „Othello" erweisen zu können glaubt (in einem Feuilleton der „National-Zeitung", worin Conrad die Verhältnisse darlegt, Familienangelegenheiten wenig bekannter italienischer Häuser, die dem Dichter als Quellen gedient haben sollen), der in Robert Essex den Freund der Sonette und das Urbild des Hamlet sieht (die anziehend geschriebenen Aufsätze sind bei Metzler in Stuttgart erschienen) — Conrad stellt den Satz auf: „Bei der Geburt Hamlets scheinen sich alle Götter, Fortuna nicht ausgeschlossen, die Hand gereicht zu haben, um ein menschliches Abbild ihrer eignen Vollkommenheit zu schaffen." Gewiß, Hamlet ist ein überaus fein organisiertes, edles Menschenbild, gütig, leutselig, tapfer, künstlerisch gestimmt, ein seltener Verein von Tugenden, aber Friedrich Theodor Vischer korrigiert doch in seinen Shakespeare-Vorträgen (Band I, S. 240 u. f.) schon ein wenig das strahlende Bild, das Goethe im „Wilhelm Meister" (IV, 3 und 13) von ihm entwirft, mit den treffenden Worten: „Diese Auffassung wird viel Wahres enthalten, aber ganz richtig kann sie nicht sein. So weich, so menschlich schön ist Hamlet nicht. Sein Wesen bewegt sich oft im Zickzack. Er hat einen sprühenden Zorngeist und dabei etwas

Barockes, Heterogenes, „einen Pfahl im Fleisch“. Die scharfen Konflikte in ihm hat Goethe nach seiner Art nicht aufgefaßt. Er behandelt ihn zu wenig als nordischen Kauz und vergißt seinen Humor, der auf herbem Denken beruht.“ Und darin vor allem vermag ich Goethe nicht beizustimmen, daß Hamlets Gemüt die erste traurige Richtung erst genommen, als er sich arm an Gnade, an Gütern, und fremd in dem gesehen, was er von Jugend auf als sein Eigentum betrachten durfte, ja, vielleicht gar fürchten mußte, durch seinen Oheim für immer von der Krone ausgeschlossen zu sein. Die erste traurige Richtung also erst nach des Vaters Tode? Goethes Bemerkungen über das Stück sind in ihrer Art unvergleichlich und kommen der völligen Wahrheit in dem Auffinden des Kernpunktes in Hamlets Tragik so nahe wie möglich („Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann“), aber jene Hypothese ist unhaltbar. Der König ist erst seit zwei Monaten tot, und innerhalb dieser kurzen Frist soll Hamlet, der nach Goethe vordem angenehm, gefällig, des Hasses nicht fähig, von fröhlicher Laune, ein guter Gesellschafter, „nicht traurig, nicht nachdenklich von Natur“ gewesen war, zu dem geworden sein, wie wir ihn sehen, finster, verschlossen, sarkastisch? Noch bedenklicher sind die Gründe. Ausschluß von der Regierung? Enterbung? Er, der über den ganzen Hof seine ironischen Glossen macht, der sich, in eine Nußschale eingesperrt, für einen König von unermeßlichem Gebiete halten wollte, der in Wittenberg, wohin er zurückverlangt, verlernt hat, Däne und Königssohn zu sein, soll nun unter dem Druck des Gefühls, den Thron nicht besteigen zu können, tiefsinnig werden? Um so unglaublicher, als Goethe selbst bemerkt, daß „die Krone nicht erblich gewesen sei“ — was NB! nicht vollständig zutrifft: denn die Königin ist „die hohe Witwe und Erbin dieses kriegerischen Staats“, auf diese und zunächst nicht auf Hamlet übertrug sich nach des Vaters Tode das Thronrecht. Innerhalb zwei Monaten, von solchen Gedanken verfolgt, sollte er gelernt haben, das ganze Treiben dieser Welt für ekel, schal, flach und unersprießlich zu

halten? Undenkbar! Der Tod des unaussprechlich geliebten Vaters häuft nur auf das allgemeine Leid, das er empfindet, ein neues, besonderes, hätte ihn allenfalls aus einem harmlosen, fröhlichen, zu einem tief traurigen, nie aber zu einem auf die ganze Welt mit Verachtung blickenden Menschen machen können. Und die Heirat der Mutter? Sie empört sein kindliches Gefühl, beschimpft den Toten, schändet und verletzt den Überlebenden, den trauernden Sohn. Aber ein einziger Fall zerstört den Glauben an die Welt nicht. Und wundert sich etwa der aus Deutschland kommende, so klar und geradezu blickende und urteilende Horatio? findet er Hamlet verändert? Nein. Und wie wären Hamlets aus tiefster Beobachtung, aus festgewurzeltem Glauben herausgesprochenen Worte in der vierten Szene des ersten Aktes, unmittelbar vor dem Erscheinen des Geistes möglich, wie vor allem der schwerwiegende Satz: „Der Gran von Schlechtem zieht des edlen Wertes Gehalt herab in seine eig'ne Schmach", wenn der Weltschmerz nicht schon tief in ihm läge? Vollends zeigt der Schlußmonolog des zweiten Aktes, wie gut Hamlet selbst seine Natur kennt. Er spricht von seiner „Schwachheit und Melancholie". Wäre das möglich, wenn er erst seit dem Tode des Vaters geworden, was er ist? Man nehme eine Bemerkung, wie die tiefgreifende im Gespräch mit Rosenkranz und Güldenstern:

> „Welch' ein Meisterwerk ist der Mensch! wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig! im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild der Lebendigen! Und doch, was ist mir diese Quintessenz von Staub! Ich habe keine Lust am Manne!"

man halte die Gedanken daneben, die er ausspricht, Yoricks Schädel in der Hand, und frage sich, ob diese Art, die Dinge zu sehen, aus einer augenblicklichen Gemütsverdunkelung oder nicht vielmehr aus einer angestammten Anlage zu erklären ist. Gerade die zuletzt erwähnten Betrachtungen haben mit dem Thema des Stückes gar nichts zu tun. Um so mehr erschließen sie uns aber Hamlets Naturell. Ich glaube, man muß das alles zusammen nehmen, wenn man die Bemerkung nicht mißverstehen

will, die ich in den früheren Auflagen dieses Buches gemacht habe. „In zwei Monaten geht eine so vollständige Umwandlung des Charakters, wenn sie überhaupt möglich ist, nicht vor sich.“ Hermann Conrad hat dagegen eingewandt, gerade das Gegenteil sei wahr, und mich gefragt, ob ich wirklich nie erfahren, daß der unersetzliche Verlust heißgeliebter Angehöriger frische frohe Menschen ganz plötzlich zu verbitterten Pessimisten, ja geistig Gesunde wahnsinnig machen kann? Darauf habe ich zu antworten, daß der letzte Fall hier völlig ausscheiden muß. Die Zerrüttung eines gesunden Hirns unter den Einflüssen eines übermächtigen Schmerzes hat nicht mit der völligen Umwandlung einer Naturanlage zu tun, von der ich allerdings niemals ein Beispiel erlebt habe. Aus demselben Grunde habe ich die Verhärtung und Verbitterung des sanguinischen Timon als eine dauernde nie anerkennen können, weil ich glaube, daß der Sanguiniker, so leicht er in seiner Stimmung umschlägt, doch früher oder später, bei der ersten richtigen Einwirkung auf sein Gemüt, seine ursprüngliche Anlage wieder herstellt. Und eben darum glaube ich zwar, daß Hamlet wirklich, wie Conrad will, ganz plötzlich in die tiefste Trübsal und Bitternis verfallen ist, meine psychologischen Beobachtungen und Erfahrungen verwehren mir aber zu glauben, daß die Philosophie Hamlets nichts als das Ergebnis eines jähen Schmerzes, sondern vielmehr eine Frucht seines Naturells ist. Kurz also, ich muß bei dem bleiben, was ich mit andren Wendungen oben bereits ausgesprochen, lasse jedoch den oben zitierten Satz gern fallen, weil er, wie ich mich überzeugen muß, leicht mißverstanden werden kann. Der Hamlet, den das Stück zeigt, ist mithin nicht erst durch das Stück, durch die ihn umgebenden Ereignisse geworden, er ist vielmehr vor dem Stück in seinen Hauptzügen schon da.

Inwieweit die dramatischen Vorgänge einen so gearteten Menschen nun beeinflussen, steigern oder verändern, würde die nächste Frage sein, wenn nicht noch über einige, dem außerhalb dieser Vorgänge stehenden Hamlet, dem Hamlet an sich (wenn der Ausdruck verstattet ist) zukommende Eigenschaften Sicherheit zu erlangen wäre. Da die Erklärer den Prinzen während des

ganzen Stücks einer Aufgabe nachgehen sehen, deren Lösung er verschiebt und die er zum Schluß nicht rein löst, sind sie u. a. darauf verfallen, ihn zum Feigling zu stempeln, und das schauspielerische Virtuosentum, das, um recht selbständig zu erscheinen, nach neuen Gauklerkunststücken sucht, mögen sie noch so sinnwidrig sein, hat sich die Gelegenheit, eine solche Auffassung zu verkörpern, nicht entgehen lassen.

Schlegel ist der erste, der Hamlet heuchlerisch nennt und ihm den Mut des Mannes abspricht. Wie unwürdig aber und wie unwahr! Hamlet ist eine chevalereske Natur, vom Wirbel bis zur Sohle ein Ritter ohne Furcht und Tadel. Er achtet sein Leben „keiner Nadel wert", setzt sich der unheildrohenden Unterredung mit dem Geiste aus, vor der ihn seine Freunde (Soldaten!) warnen, von der ihn sogar der männliche, entschlossene Horatio gewaltsam zurückhalten will. Er ersticht im dritten Akt den Polonius, den er für den König hält, und hat damit, als das Temperament für einen kurzen Augenblick mit ihm durchgeht, die Tat im Grunde schon getan, von der ihn bis dahin nur seine skrupulöse, grüblerische Gewissenhaftigkeit fern hält. Er ringt mit dem Laërtes im Grabe und besteht das Seegefecht mit den Korsaren — einer gegen so viele! —, und zu guter Letzt erfüllt er die große Aufgabe seines jungen Lebens schreckenlos, im Grimm der Rache. Was redet da von Feigheit? Viel edler und der Charakteranlage Hamlets näher kommend als diese keiner weiteren Widerlegung werte Behandlung der Rolle, aber doch auch irrig ist es, gerade den ritterlichen jünglinghaften Zug äußerlich zu stark zu betonen. Hamlet treibt freilich alle Übungen der akademischen und der höfischen Jugend. Er ist ein Meister des Rapiers und sogar dem gewandten Laërtes überlegen. Aber ich meine, die Phantasie — ich möchte fast sagen: der malerische Sinn müßte uns darüber belehren, daß er trotzdem nicht in strotzender Lebensfülle, als der echte Sohn seines Vaters, dargestellt werden darf, wie ich es von einem sonst tüchtigen Schauspieler sah, der der entgegengesetzten abscheulichen Auffassung vom „feigen" Hamlet damit energisch entgegenarbeiten wollte. Hamlets Mut ist sitt-

licher Natur, er tritt nicht im stolzen Gepränge großer physischer Kraft auf — braucht es wenigstens nicht zu tun. Seine Ritterlichkeit ist die der Seele. Die Bläße des Gedankens hat seine Wangen gefärbt. Wer den Tod so gelassen erwartet wie er, wer ihn sich als eine Erlösung von den Fesseln seines elenden Daseins herbeisehnen muß, er kann nicht in qualvoller Agonie vom Leben Abschied nehmen. Geduldig neigt er das Haupt zum letzten Schlummer. „Der Rest ist Schweigen."

Also weder ein Feigling, noch ein übermäßig leidenschaftlicher, feuriger und tatbegieriger Jüngling ist der Hamlet Shakespeares. Das Denken ist und bleibt in ihm und für ihn die Haupsache. Das packt ihn immer wieder, legt sich auf all seine Empfindungen, all seine Entschlüsse. Unvergleichlich zeigt das schon der erste Monolog — eine Stelle, die für Hamlets unglückliche Ohnmacht einem einzigen, aber seinem schlimmsten Feinde, dem Denken, gegenüber von der allergrößten Wichtigkeit ist. „Laßt mich's nicht denken." — „Muß ich gedenken." — „In einem Mond." — „Ein kurzer Mond!" — immer scheucht er das Denken zurück, immer kommt es wieder, langsam schleichend, und vergiftet ihm das Blut, raubt ihm die Freudigkeit und Fähigkeit zur Tat. Er spinnt sich in dem Netz seiner Gedanken ein. Er kann es nicht zerreißen. Er ist nicht leichtsinnig genug, um zu vergessen, und er fühlt eine Art religiöser Scheu vor dem Selbstmord. Er kann sich nicht abfinden mit dem, was bis jetzt das Ärgste ist, das sein Leben getroffen. So zermartert er sein Hirn mit einer ewigen Erneuerung der Vorstellung des Geschehenen. Vielleicht lastet schon ein dumpfes Gefühl der Untat, durch die er seinen Vater verloren, auf ihm. Noch ehe ihm die Tat von dem Geiste aufgetragen ist, zeigt er sich uns bereits in dem unglücklichen Zirkelgang seiner Gedanken. Er wird immer und immer nur grübeln. Das Denken wird ihm wie die Freude am Augenblick auch die Taten verleiden und verkümmern!

Nun kommt die große Wendung seines Lebens: von dem Manne des Denkens fordert das Schicksal eine Tat. Nachdem die Freunde (unter ihnen Horatio) ihm von der wunderbaren Erscheinung berichtet, die ihnen auf der Terrasse geworden, wird

sein dunkles Gefühl von der Mordtat zur Ahnung („Ich vermute was von schnöden Ränken"), durch die Mitteilung des Geistes zur — ja wozu? zur Gewißheit? Man sollte denken: ja! Der Geist ist kein Geschöpf seines erregten Hirns. Horatio, Bernardo und Marcellus sehen ihn wie er. Er hat die „fühlbare Gewähr der eig'nen Augen", im tiefsten durchschauert redet er die wunderbare Erscheinung an: „Hamlet, Fürst, Vater, Dänenkönig", noch ehe sie selbst die Lippen gelöst. Als der Geist ihm die Mahnung zuruft:

„Wenn du je deinen teuren Vater liebtest,
Räch seinen schnöden unerhörten Mord",

ihm kundmacht, wie die Tat begangen, ihn im Verschwinden mit rührenden Klagetönen beschwört:

„Ade! Ade! Ade! gedenke mein!" —

da spiegelt sich der gewaltige Eindruck, den er von der Erscheinung empfangen, in den herrlichen Worten, den überzeugungsfestesten und heiligsten, die nur ersonnen werden können:

„Dein gedenken! Ja,
Du armer Geist, so lang' Gedächtnis haust
In dem zerstörten Ball hier. Dein Gedenken?
Ja, von der Tafel der Erinn'rung will ich
Weglöschen alle törichten Geschichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergang'nen, welche da
Die Jugend einschrieb und Beobachtung,
Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen: ja, beim Himmel!"

Sofort findet er auch, trotz der großen Erregung, in der er sich befindet, mit genialer Schnelligkeit, fast instinktiv, den Schlupfwinkel, in welchem er die Last, die ihm auferlegt ist, verbergen kann: er will sich wahnsinnig stellen, vielleicht in dem Gedanken, unter der Maske der Tollheit der Heuchelei überhoben zu sein, die seiner ehrlichen Seele unerträglich sein müßte, vielleicht auch in der Hoffnung, dem König in seinem Wahnsinn ungefährlich zu erscheinen und desto sicherer gegen diesen vorgehen zu können. Johnson hat diesen Kalkül als verfehlt getadelt, weil er den

König und die Königin vielmehr argwöhnisch zu machen geneigt sei, weil er Hamlets Anschläge vernichten könne und tatsächlich ja auch zu seiner Entfernung aus dem Lande führe. Aber Johnson übersieht doch, daß Hamlet ohne diese Larve nicht eine Stunde am Hofe würde existieren können, ohne sich zu verraten, und daß die „antic disposition", die er annimmt, den ganz köstlichen dichterischen Gewinn bringt, Hamlet gerade in der wunderlichsten Fassung die tiefsten Wahrheiten sagen zu lassen und sein eigentliches Wesen anstatt es zu verbergen vielmehr recht eigentlich bloßzulegen: die furchtbare Zerrissenheit, die ihn immer mehr mit sich in Streit setzt, je weiter die Nacht, in der ihm die Enthüllung des Geistes ward, hinter ihm liegt. Dieser rasch kundgegebene Entschluß, Tollheit zu fingieren, zusammengepreßt in das kurze Wort: „So sei es", und auf der Stelle an den ihn aufsuchenden Freunden erprobt,

(„Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark —
Der nicht ein ausgemachter Bube wäre"),

bis die bündige im Ton der Trockenheit gegebene Antwort des Horatio:

„Es braucht kein Geist vom Grabe herzukommen,
Um das zu sagen"

ihn zu der beschämenden Einsicht bringt, daß vor diesen, seinen Freunden, sein Spiel und seine Ausflucht unnötig und eine Kränkung der Freundschaft sein würde — dieser Vorsatz und der ganze Schluß des ersten Aktes bestätigen nur, daß die Überzeugung von der Wahrheit der Geisteroffenbarung so stark in ihm ist, wie sie es nur immer sein kann. Er hat das Gesamtgefühl von der Echtheit dessen, was ihm begegnet — er witterte in Claudius den Verbrecher, noch ehe der Geist seinen Argwohn bestätigt; der Geist bestätigt ihn, und der Ring ist geschlossen — Hamlet *darf* nicht mehr zweifeln! Und er zweifelt doch? Ja, wirklich! Im Schlußmonolog des zweiten Aktes gedenkt er der eignen „Schwachheit und Melancholie" und erwägt die Möglichkeit:

„Der Geist,
Den ich gesehen, kann ein Teufel sein;

Der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden
In lockende Gestalt; ja und vielleicht . . . .
Täuscht er mich zum Verderben."

Nun wischt er ja das heilige Bild selber von der Tafel der Erinnerung weg und substituiert ihm den Satan! Auch diese Stelle ist von größter Wichtigkeit. Hamlet mißtraut jetzt der Überzeugung, die sich aus der Gewähr der eigenen Augen, seiner deutlichen Empfindung von der Wahrheit der Offenbarung, den Tatsachen (die Persönlichkeit des Königs, die rasche Heirat seiner Mutter, das wiederholte Erscheinen des Geistes vor seiner Unterredung mit ihm) zusammensetzt — weil das Denken, das kalte zweifelsüchtige Denken ihm wieder einen Streich spielt. Er will „Grund, der sich'rer ist". Es könnte ja doch alles Lug und Trug, sein Vater eines natürlichen Todes gestorben, sein Oheim unschuldig sein — jawohl es könnte!

Man pflegt diesen Zug zu übersehen oder doch nicht hoch genug anzuschlagen. Die allgemeine Vorstellung, die sich vom Hamlet herausgebildet hat, geht davon aus, daß ihm vom Geist die Aufgabe seines Lebens deutlichst vorgezeichnet, daß Hamlet dieser auch stets eingedenk sei, daß er jedoch die entscheidende Tat (aus irgend welchem Grunde) nicht tue oder zu tun vermöge. Hier zeigt sich aber, daß er auch an der Stellung dieser Aufgabe irre wird — denn mit dem Glauben an die „Ehrlichkeit" des Gespenstes fällt alles übrige. Dies ist auch, und ganz besonders Karl Werder entgegenzuhalten, der in seinen bekannten „Hamlet-Vorlesungen" (Berlin, Hertz, 1875) vielleicht das Geistreichste, aber auch das Gesuchteste beibringt, was je über das Stück gesagt ist und werden kann. Werder ist der Ansicht, daß Hamlet, nachdem ihm der Geist das Rächeramt übertragen, in der Tat alles getan, was er kann und muß und was jeder vernünftige Mensch an seiner Stelle tun würde; seine Aufgabe bestände jedoch nicht darin, den König kurz und gut über den Haufen zu stechen, sondern „ihn zum Geständnis zu bringen, zu entlarven und zu überführen" (p. 42). Der bloße Mord würde nichts fruchten, niemand würde ihm auf das Zeugnis des Geistes

hin glauben; er würde in den Augen der Dänen als ein notorischer Königsmörder und als ein Schwachkopf nebenbei dastehen. Das mag ja richtig sein, aber es ist die vernünftige Ansicht solcher, die außerhalb des Spieles stehen. Hamlet soll demnach zaudern, weil er muß, trotzdem er es vorziehen würde, dem rohen Temperament zu folgen und den Dolch gegen den Mörder zu zücken. Im Sinne dieser Auffassung wäre die Veranstaltung des Schauspiels natürlich das beste Mittel zur Erreichung dieses Zweckes (der Entlarvung des Claudius in den Augen der Welt) — wenn wir nur nicht aus der oben erwähnten Stelle, mit der Werder denn auch gar nichts Rechtes anzufangen weiß, zuverlässig wüßten, daß Hamlet nur darauf bedacht ist, sich selbst zu überzeugen — nicht die Welt — von dieser spricht er nicht. Wie sollte das auch möglich sein? Wenn nicht der König selbst gesteht, so hilft alles Stutzen, Erbleichen und Aufbrechen während der Komödie doch nichts. Der Hof würde nur Hamlets Unverschämtheiten tadeln — aber der Mörder bliebe unangetastet und unüberführt. Wenn es also auch zehnmal richtig ist, daß Dänemark in der Ermordung des Claudius durch Hamlet wahrscheinlich nur einen Mord und kein Gericht erblicken würde — darauf kommt es im Drama schließlich gar nicht an. Wie Hamlet die von ihm zu übende Rache auffaßt — das ist allein entscheidend; nicht, wie wir Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts sie uns bedächtig zurechtlegen würden. Hamlet aber ist darüber, daß die Ermordung des Claudius Rache und Strafe genug wäre, keinen Augenblick im Zweifel. Was kümmert es auch den Rächer, ob die Welt den Grund der Rachetat erfährt. Und daß er die entscheidende Tat nicht zu tun vermag, daß ist es in der Tat, dessen er sich anklagt. Denn daß die Monologe am Schluß des zweiten Aktes und in der vierten Szene des vierten nur eine Klage über den unvermeidlichen Zwang, dem er sich fügen müsse, nicht aber eine Selbstanklage sein sollen, wird kein Unbefangener mit Werder glauben. Sie sind eine Selbstanklage von grausamster Strenge.

„O welch' ein Schurk' und niedrer Sklav' bin ich!

. . . . . .

. . . . . Und ich,
Ein blöder, schwachgemuter Schurke, schleiche
Wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd,
Und kann nichts sagen, nichts für einen König,
An dessen Eigentum und teurem Leben
Verdammter Raub geschah. Bin ich 'ne Memme?
. . . . . .
Ha welch' ein Esel bin ich! Trefflich brav,
Daß ich, der Sohn von einem teuren Vater,
Der mir ermordet ward, von Höll' und Himmel
Zur Rache angespornt, mit Worten nur
Wie eine Metze muß mein Herz entladen
Und mich aufs Fluchen legen wie ein Weibsbild,
Wie eine Küchenmagd! — Pfui drüber!
. . . . . .
„Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornt
Die träge Rache an! . . . . . Von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!"

Genügen diese Worte wirklich nicht? Und gibt es einen stärkeren Beweis gegen Werder als Hamlets Monolog während des Gebets des Königs?

„Jetzt könnt' ich's tun."

Tun! das heißt die Rache vollführen — nicht aber den König entlarven, sondern ihn töten. Was denn auch sonst? Jede andre Deutung würde zum baren Unsinn werden.

„Jetzt will ich's tun" —

das heißt: zustoßen, aber eine abermalige Zögerung hält ihm den Arm. Er will warten, bis er ihn bei einem Tun betrifft, das „keine Spur des Heiles an sich hat". Warten und immer warten, um das Übel nur schlimmer zu machen. Der Ausgang gibt seinem Zaudern, aber auch der Werderschen Ansicht Unrecht: der König gesteht bis zuletzt nicht, der Mord bleibt unentlarvt — wohl aber fallen Polonius, Ophelia, Laërtes, die Königin und Hamlet selber seiner Zögerung zum Opfer.

Ebenso ruhig als der Auffassung Werders kann man der ihr in einigen Punkten verwandten des Professor Josef Kohler entgegentreten, der, wie er es mit dem „Kaufmann von Venedig" tut (s. d.), auch den „Hamlet", den er das „Stück von der Blut-

rache" nennt, in seinem Buch „Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz" „evolutionistisch, universalhistorisch" als Jurist betrachtet und dabei zu den unglaublichsten Schlüssen gelangt. Auch Hamlet hat (nach Kohler) seinen juridisch-ethischen Konflikt, es ist der „Konflikt einer älteren Rechts- und Sittenanschauung, welche die Blutrache für erlaubt, ja nicht nur für erlaubt, sondern für sittlich geboten erachtet, und einer späteren Anschauung, welche die Blutrache als den Zwecken eines geordneten Staatslebens widersprechend verwirft, welche nur eine Strafe durch die sittliche Allgemeinheit als eine rechtlich-sittliche Strafe betrachtet und das Racheschwert der Hand des Individuums entreißt" (pag. 123). Also eine Art rechtlich-sittlicher Scheu hielte Hamlet von dem Mordstreich auf den König zurück, und seine Tragik bestände in dem Kampf seiner besseren Natur und Einsicht mit den dunklen Mächten der noch nicht völlig besiegten Finsternis, die sich in dem Vergeltungsruf des tief in der Blutrach-Idee befangenen Geistes regen. „Hamlets großartiger Geist aber, Hamlets ethisch-rechtlicher Blick erhebt sich über die Anschauung des Volkes, er reicht in die Gedankenwelt künftiger Zeiten und Völker hinein, er streift bereits die Regionen einer späteren, höheren, edleren Kulturwelt." So spricht der Verfasser von demselben Hamlet, der den Polonius (den vermeinten König) raschgefaßt und ohne das geringste Bedauern niedersticht, der seinen Oheim während des Betens schont, um ihn nicht zum Himmel zu schicken, der Rosenkranz und Güldenstern, allerdings in einer Notlage, so hinterlistig, so fremd aller rechtlich-sittlichen Scheu verrät. Hält man dem Verfasser dies entgegen, dann erklärt er die Gründe, die Hamlet in dem Monolog für die Schonung des betenden Königs findet, für „Scheingründe", und seine Äußerung über die Opferung seiner verräterischen Jugendfreunde „Sie rühren mein Gewissen nicht" verwandelt Kohler in das gerade Gegenteil (pag. 211). Natürlich, weil solche Dinge seine Auffassung von Hamlets rechtlich-sittlicher Scheu vor dem Mordstreich sofort widerlegen müßten. Auf diese Weise aber ist alles zu beweisen, und solchem Verfahren ernsthaft nachzugehen lohnt sich trotz des Scharfsinns und der Gelehrsamkeit des Verfassers, trotz des über-

flüssigen wissenschaftlichen Materials, das er beibringt, nicht der Mühe. Daß Hamlet, dessen „geläutertes Rechtsbewußtsein" unfehlbar den Rechtsweg eingeschlagen haben würde, wenn die Justiz nicht vor dem gekrönten Mörder versagte (princeps legibus solutus est), und daß die Königin, zweifellos die Mitwisserin der Mordtat, von der Strafe verschont bleibt, „weil die Blutrache vor dem historisch älteren Mutterrecht das Haupt senken soll" — das mag mit Kohler glauben wer will. Wohl lebt in Hamlet ein starkes sittliches Gefühl, aber daß er vor der eigenmächtigen Tötung *als solcher* zurückschreckt, davon sagt uns das ganze wunderbare Werk, das seinen Namen trägt, keine Silbe. Sein Zaudern ist bis zu einem gewissen Grade allerdings auch auf „rechtlich-sittliche" Gründe zurückzuführen, aber es sind andere, als sie Kohler, der Jurist, sich willkürlich schafft.

Warum zaudert nun aber Hamlet? Es wurde doch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es ihm an mutigen Regungen nicht fehlt. Nun ja, die zeigt er, wenn es gilt, rasch, überlegungslos einem Impulse zu folgen: in der Unterredung mit dem Geiste, dem Ringkampf mit dem Laërtes in Opheliens Grabe, dem Korsarengefecht, der Erstechung des Polonius. Und wenn er Rosenkranz und Güldenstern anscheinend kalten Blutes durch den untergeschobenen Brief ans Messer liefert, so ist zu erwägen, daß ihn der mächtige Trieb der Selbsterhaltung dazu führt und daß er ja, als er sie opfert, seine Rache immer noch nicht erfüllt hat. Das Entscheidende scheint mir darin zu liegen, daß ihm die Bestrafung des Claudius *aufgetragen* ist: kein rascher *Trieb* leitet ihn darauf hin, sondern ein langsam ausreifender Prozeß bezeichnet ihm den Täter. Er hat Frist, vor der Erfüllung seiner Aufgabe, die als etwas Fremdes, *nicht Organisches*, an ihn herantritt, anstatt organisch aus seinem Herzblut emporzuquellen, *nachzudenken* — und beginnt er einmal zu grübeln, dann kann er auch nicht enden, dann packt ihn der Fluch des Denkens: der Fluch insofern, als das allzu subtile Erwägen dem Kompromiß des Lebens widerspricht, in dem „Blut und Urteil" sich zu mischen haben. Mit dem Herannahen der Reflexion *kann* Hamlet, eben dieser eine individuelle Mensch, nicht mehr impulsiv

sein. Er fühlt, daß es besser für ihn wäre und daß er sich besser in die Welt schicken würde, wenn er weniger spintisierte — aber er vermag es nicht. Ja, so sehr steht er unter dem Bann seiner Reflexion, daß er zu Zeiten glauben kann, er denke noch zu wenig — eine Erwägung, die mich immer aufs tiefste erschüttert.

„Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln."
(IV., 4.)

Und welch' eine verwirrende Tragik muß für Hamlet in dem Umstande liegen, daß, als er sich von seinem Temperament im Zimmer der Königin hinreißen läßt und den Stoß gegen die Tapete tut, sein Degen das Ziel verfehlt: statt des Königs tötet er den Polonius! Das muß ihn ja nur darin bestätigen, seinen Kopf und immer wieder seinen Kopf zu gebrauchen. Das muß ihm den Impuls, die leidenschaftliche Tat als das roh Natürliche, Tierische in uns, das Nachdenken aber als das Göttliche kennzeichnen, das uns erst zu Menschen macht; das müßte ihm selbst die ganze Tragik seines Geschicks enthüllen und ihn darüber aufklären, daß er, der einzelne Mensch, in der Begrenztheit und dem inneren Zwiespalt seines Wesens doch, wenn man es fein versteht, ein Typus unsrer ganzen Gattung ist. Unser aller Schicksal ist es, Körper und Geist zu sein; der Dumpfheit des tierischen Lebens entrückt, haben wir den „Schein des Himmelslichts", von dem Mephistopheles im Prolog zum Himmel redet — es kann uns die höchste Wonne bereiten, aber auch unendliche Qual, denn sein Glanz reicht nicht so weit, um uns auf die Rätselfragen des Lebens Antwort zu geben. Es gibt niemanden, der nicht schon in irgend einem Augenblick zuviel gedacht, der nie gewünscht, entweder weniger oder mehr zu sein — näher dem unbewußten Leben, oder ein Gott. Es gibt niemanden, der nicht wüßte, daß der unbewußte Trieb in hundert Fällen richtiger handeln würde als das Denken. Die Mehrzahl der Menschen gelangt glücklich durch diese Scylla und Charybde. Hamlet gehört zu denen, die sich zwischen ihnen verfangen.

Recht in der Mitte des Stückes, an erhöhter Stelle, steht darum auch der berühmte Monolog: „Sein oder Nichtsein". Er beginnt mit einer Betrachtung über den Selbstmord, aber er gipfelt in Worten, die Hamlets Zustand in der herrlichsten Weise klar legen, und die in etwas auch, wenn sie cum grano verstanden werden, ein allgemein menschliches Geschick enthüllen. Der Soldat hat im Felde seinen Gegner niederzuschlagen — wehe dem Unglücklichen, wenn ihm das Denken (the conscience) kommt! wenn er erwägt, er vergieße Menschenblut, wenn er über den Drang des Augenblicks eine löbliche, aber für das Leben einfach falsche sittliche Scheu setzt! Eine notwendige Handlung, ein Unternehmen voll „Mark und Nachdruck" wäre dann verpfuscht. Das „Gewissen" (conscience, die Reflexion) hätte einen Feigen gemacht! Hamlet ist dieser Mensch — ein Mensch voll Mut und Entschlossenheit — aber er muß es sich gefallen lassen, feig und kraftlos gescholten zu werden, weil die Lahmlegung seiner Energie durch das Nachdenken der Feigheit und Kraftlosigkeit im äußeren Anschein gleichkommt. Hamlet kennt sein Unglück, er weiß, daß im Leben „ein banger Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang", vom Übel ist, er klagt, daß dieselbe conscience, das unschätzbare Gut des Menschen, in ihm zum Fluche wird; aber er fühlt wohl dunkel, daß er im letzten Grunde sein Geschick mit allen Menschen teilt. Darum kann er auch seine Betrachtung mit gutem Recht verallgemeinern:

„So macht Gewissen Feige aus uns allen,
Der angebor'nen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen."

Einen moralischen Vorwurf darf man Hamlet aus seinem durch die Reflexion hervorgerufenen Zaudern aber um des Himmels willen nicht machen, wie sehr man immer seine Handlungsweise vom Standpunkt einer gesunden Lebensauffassung verwerfen muß. Sein Zustand hat nichts mit der Moral zu tun — und wenn, so könnte man immer noch eher behaupten, daß ja an sich

das sorgfältige Bedenken eines Falles ein Verdienst wäre — wenn es sich nur nicht durch sein Allzuviel in das gerade Gegenteil umkehrte! Die göttliche Gabe wird sein Verderben! Daß ein Mensch, der so zum Leben steht wie er, dennoch fortlebt, mag denen, die einen Feigling aus ihm machen wollen, einen deutlichen Wink geben. Ihm liegt der Gedanke des Selbstmordes sehr nahe. Sein erstes Wort im Drama, sobald er allein ist, lautet:

„O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging' und löst' in einen Tau sich auf!
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord."

Der Monolog „Sein oder Nichtsein" wälzt dieselbe Frage hin und her. Aber er tötet sich nicht. Auch der Selbstmord wäre in Hamlets Sinn eine „Unternehmung voll Mark und Nachdruck" — er erwägt seine Folgen und tötet sich nicht — die Reflexion verdirbt den Entschluß! Er nimmt die „Pfeil' und Schleudern des wütenden Geschicks auf sich" und lebt fort — nicht aus Feigheit: das ist wohl hinlänglich widerlegt. Er besteht den Kampf auch ferner, ohne daß er sich dabei verzweifelnd völlig aufreibt. Wer das Leben mit seinen Augen betrachtet — und es doch erträgt wie er, der verdient sogar den Namen eines Helden.

Dies alles bezieht sich auf die Gesamthaltung, die Hamlet zu seiner Aufgabe (der Rache an dem Mörder) einnimmt, es wird aber in jeder Szene seine Probe bestehen können. Daß Hamlet sich nach England schicken läßt — der schlimmste Abfall von seiner Sache, denn er entfernt ihn von seinem Opfer, ohne ihm auch nur die Aussicht zu erwecken, im fremden Lande etwas gegen den König unternehmen zu können — wäre mit der Werderschen Ansicht ohne den ärgsten Zwang gar nicht zu reimen: aus der Hemmung seiner Energie durch die Reflexion erklärt sich aber auch dieser Schritt. Er gewinnt Frist und damit neue Zeit zur Überlegung. Und wem die folgenden Worte nicht deutlich genug sagen, daß wenigstens Hamlet selbst seine Aufgabe mit der Tötung des Königs erfüllt zu haben glauben muß, mit dem ist nicht zu streiten. In der dritten Szene des fünften Aktes sagt er zu seinem Horatio:

„Was dünkt dir, liegt's mir jetzo nah genug?
Der meinen Vater umbracht', meine Mutter
Zur Metze machte, zwischen die Erwählung
Und meine Hoffnungen sich eingedrängt,
Die Angel warf nach meinem eig'nen Leben
Mit solcher Hinterlist; ist's nicht vollkommen billig,
Mit diesem Arme dem den Lohn zu geben?
Und ist es nicht Verdammnis, diesen Krebs
An unserm Fleisch noch länger nagen lassen?"

Wie tief er die Tragik fühlt, die in der Tötung des Polonius liegt, bezeugt ein Wort der Königin: er beweint das Geschehene! Nicht etwa aus Mitleid mit dem Toten — wie sehr er diesen haßt, bezeugt jedes Wort gegen den Lebenden wie die unwürdige Behandlung, die er dem Leichnam widerfahren läßt. Er weint über sich selbst, über das Unglück seines Lebens. Sein Herz wird immer schwerer. Er ahnt seinen Tod voraus — aber er ist in „Bereitschaft". Er fühlt sich schon nicht mehr er selbst. Als er den Laërtes um Verzeihung bittet, unterscheidet er zwischen sich und „seinem Wahnsinn"; er ist zweigeteilt. „Blut und Urteil" trennen sich in ihm immer mehr: der furchtbare Ausbruch an Opheliens Grabe legt Zeugnis davon ab, und dies „Blut", die augenblickliche völlige Knechtung unter das Temperament, das ist sein „Wahnsinn". Darauf kommt auch Dr. Anton Delbrück in dem Vortrag hinaus, den er als Psychiater über „Hamlets Wahnsinn" in Zürich gehalten und der in der Virchow-Holtzendorffschen Sammlung als 172stes Heft erschienen ist. In Hamlets übertriebener und übertreibender Reizbarkeit liegt sicherlich ein abnormer, ein pathologischer Zug, den auch die Laien spüren. Zu jenen Übergangsformen rechnet Delbrück ihn, „wie sie so zahlreich zwischen geistiger Krankheit und Gesundheit vorkommen". Er nennt Hamlet mit den französischen Irrenärzten „déséquilibré". „Das normale Gleichgewicht der seelischen Funktionen fehlt Hamlet oder es geht ihm wenigstens zeitweise verloren." Das ist ebenso vorsichtig wie nach meinem Gefühl erschöpfend gesprochen. Und weiter wird man keinenfalls gehen dürfen! So ist denn endlich weder der Impuls sein Heil noch die Reflexion: beides ist sein Unglück. Wenn für einen, so ist für ihn der Tod Erlösung.

Damit ist das wunderbare Bild nur erst auf seine Grundfarbe und auf seine Stellung zu der Hauptsache, der obersten Handlung hin betrachtet; gleich herrlich aber ist Hamlets Verhalten und seine Kontrastierung zu den einzelnen Personen des Stücks. Es gibt leidenschaftlichere, glühendere, zartere und innigere Liebesverhältnisse — aber keins, das mich mehr ergriffe als das Hamlets zu Ophelien, so lose es geschürzt zu sein scheint. Und wie ungeheuerlich wird es verkannt! Vielleicht sind einem jeden schon Darsteller des Hamlet begegnet, die die Worte „Nymphe, schließ' in dein Gebet all' meine Sünden ein" für sich hinmurmeln, anstatt sie an Ophelia zu richten. Sie zwingen dadurch das zurückhaltende, vom Vater in strengster Förmlichkeit erzogene Mädchen, den Prinzen zuerst anzureden und einen ihr Gefühl auf das tiefste verletzenden Dialog somit zu provozieren. Dieser beleidigenden Einleitung der wundervollen Szene entspricht dann die herzlose, heftige und schnöde Art, mit der die Hamlets dieses Schlages, an deren Existenz Tieck schuld ist (cf. Dramaturg. Blätter, Breslau 1826, pag. 85 ff.), das wehrlose Weib behandeln — eine Auffassung, der ich im Jahre 1873 sogar in Rom im Teatro Correa bei einem Italiener (Monti) begegnete und die offenbar aus dem Glauben entsprungen ist, Hamlets Neigung zur Ophelia sei entweder von vornherein nur schwach gewesen oder doch durch die neuen ihn bedrängenden Ereignisse so abgeschwächt, daß über das vermeintliche Erkalten der Liebe Opheliens in seinem Herzen nur Bitterkeit, keine Trauer zurückgeblieben sei. Abgesehen davon, daß Hamlets Sprache in dieser Szene die äußerste Schärfe erst erreicht, wenn er den lauschenden Polonius bemerkt („Wo ist euer Vater?") und damit inne wird, daß Ophelia sich von dem Vater für seine hinterlistigen Absichten hat gebrauchen lassen; abgesehen aber auch davon, daß diese Sprache, wenn sie nicht aus einem tiefverwundeten Gemüte kommt, mehr als unritterlich und unedel, fast gemein sein würde, ist die Unrichtigkeit dieser abscheulichen Auffassung durch das Stück selbst so ziemlich zweifellos dargetan. Man denke doch nur an den Brief, den Polonius dem Königspaare vorliest, an das Erscheinen Hamlets im Zimmer der Ophelia, an den exaltierten Ausbruch

seines Grams auf dem Kirchhofe! Hamlet liebt Ophelia, aber seine Liebe wird bittere Entsagung; phlegmatische Naturen sind der Entsagung am leichtesten fähig, einen Geist wie den seinen kann das Liebesgefühl nicht ersättigen; er liebt sie, inbrünstig, tief, krampfhaft, mit sinnlicher Heftigkeit — aber nicht dauernd. Nicht, daß er ihr in Gedanken je untreu würde — nein! aber sein philosophischer Kopf drängt zu Zeiten alle Liebe zurück, über der Neigung des einzelnen steht ihm das Ganze, in dem allgemeinen Elend der Welt hat das Glück des Menschenherzens kein Recht zu bestehen. Wieder scheiden sich „Blut und Urteil" in ihm. Das Gebot des Geistes und die weltkluge Politik des Polonius tun das ihrige, ihn von der Geliebten zu entfernen. Der Zurückhaltung, die er beobachtet, entspricht es dann vortrefflich, daß in Augenblicken sich das Gefühl zu ungeheurer Erregung steigert, um gleich wieder zu fallen. Wie wundervoll schildert Ophelia, wie er in ihr Zimmer gedrungen — das ist das namenlose Weh, das den Bau des Körpers sprengen möchte:

„Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm,
Und mit der andern Hand so überm Auge
Betrachtet er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt er's zeichnen. Lange stand er so,
Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand
Und dreimal hin und her den Kopf so wägend,
Holt er solch' einen bangen tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen sein Dasein. Dies getan,
Läßt er mich gehn, und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
Zu finden ohne seine Augen, denn
Er ging zur Tür hinaus ohn' ihre Hilfe
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich."

Ist das mißzuverstehen? So nimmt die Liebe Abschied von ihrem Gegenstand, einen letzten Abschied, bei dem etwas vom Herzen mitgeht. Noch einmal prägt sie sich fest ein, was sie besessen — und dann: fahr hin! Diese sinnfällig vollzogene, symbolisierte, fast möchte man sagen in Szene gesetzte Trennung (wenn nicht das theatralische Bild dem lautren, wahren Gemüt Hamlets eine

absichtliche Schaustellung seiner Empfindungen unterschöbe, an die zu glauben mir natürlich nicht in den Sinn kommt) — also diese sinnfällig vollzogene Trennung ist der ganze Hamlet, der immer und überall seine Affekte an das Greifbare knüpft. Er will sich mit ironischer Absicht den Oheim, der „lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein", auf der Schreibtafel notieren, und er nimmt Yoricks Schädel in die Hand, um den Kontrast des grinsenden Gebeins mit dem lebensvollen heitern Antlitz, dessen „Lippen er geküßt, er weiß selbst nicht wie oft", in seiner ganzen Tiefe auszukosten. Und kann es dem Darsteller entgehen, wie Hamlet in der Szene mit Ophelien nach dem Monolog „Sein oder Nichtsein" atemlos nach Worten sucht, wie trefflich sein stetes Zurückkommen die augenblickliche Heftigkeit seiner Neigung charakterisiert? Gerade die fremde, unterdrückte Haltung dieser beiden edlen Menschen zu Anfang der Szene ist so unendlich rührend, die konventionelle Antwort auf die erste Frage Opheliens schneidet ins Herz, die Abweisung der Gaben, die sie ihm zurückstellen will, schnürt die Brust zu. Wohl ist er bitter, furchtbar bitter, aber er verwundet sich selbst tiefer als sie. Das „Ich liebt' euch einst" ist ernsthaft gemeint und kommt aus tiefster Seele — ohne das wäre die Szene am Grabe der Geliebten eine unausstehliche lügenhafte Renommisterei.

Dieselben Schauspieler, welche die Ophelia so kalt und von oben herab behandeln, pflegen auch für die Königin nur schnöde und lieblose Worte zu haben. Man weiß kaum, was mehr verletzt. Eine seltsame Illustration jedenfalls des Wortes „Ich habe keine Lust am Manne — und am Weibe auch nicht", den Prinzen gerade gegen die Frauen all seine Galle kehren zu sehen. Hamlet wird sehr wohl wissen, was der König zum Laërtes sagt, daß „die Königin fast von seinem Blick lebt" — gewiß doch ein vollwichtiges Zeugnis, gerade weil es vom König kommt. Auf ihr freundliches Zureden in der ersten Szene am Hofe hat er die Antwort „Ich will euch gern gehorchen, gnäd'ge Frau". Je größer die Liebe, je tiefer das Leid, desto heftiger die Erbitterung. Mit kindlichem Herzen hat er an dem jammervollen Weibe gehangen, das seinen Vater so zu lieben

schien, „als stieg das Wachstum ihrer Liebe mit dem, was ihre Kost war", und das nun elend genug ist, dem Mörder dieses Gatten und Vaters, dieses Inbegriffs aller männlichen Tugenden, nach zwei kurzen Monden die Hand zu reichen. Er liebt sie immer noch — wie würde er sonst versuchen, um ihr Herz zu ringen und sie zum Abfall von diesem geflickten Lumpenkönig zu bewegen? Der Mahnung des Geistes, nichts gegen seine Mutter zu unternehmen, bedurfte es kaum, das Wort „Zur Grausamkeit zwingt bloße Lieb' mich nur" verrät zur Genüge, wie tief ihn die zweite Heirat verwundet hat, wie sich die im Wirbel der Gefühle hervorgestoßenen furchtbaren und gerechten Worte der Anklage Lippen entringen, denen der Dienst im Schluchzen versagen möchte — „vielleicht statt Blutes Tränen!" Wenn die Königin, ebenso unentschlossen zum Guten wie zum Schlechten, nachdem alles schon gesagt ist, noch fragen kann „Was soll ich tun?", so ist seine Antwort „Im mindesten nichts, was ich zu tun euch heiße" wohl tief in Bitterkeit getaucht — aber niemals darf sie zum kalten Hohn werden, an dem nur die Verachtung, nicht die sittliche Empörung des Herzens und die Liebe ihren Anteil hat.

Schnöde und boshaft ist Hamlet überhaupt nur gegen einen einzigen: gegen den Polonius. Während er den Schauspielern mit Höflichkeit und gewinnender Leutseligkeit begegnet (es ist nur natürlich, daß er sich der Welt des Scheins desto mehr zuneigt, je mehr er an der wirklichen Welt auszusetzen findet), während er selbst Rosenkranz und Güldenstern obzwar ironisch doch wie ein Weltmann empfängt und ihnen die Ehre antut, sie nach der Aufführung des Schauspiels eines Ausbruchs leidenschaftlicher Entrüstung zu würdigen, hat er für den Polonius von Anfang bis zu Ende nur Worte tiefer Erbitterung, ingrimmigen Hasses, schneidenden Hohnes, wo sich keine Veranlassung bietet, ihm seine Verachtung zu bezeigen, bricht er sie unbedenklich vom Zaun. Gegen den „kläglichen, vorwitzigen Narren", die seelenlose Hofmarionette richtet sich diese Spitze nicht allein — sein Ton gegen den überfeinen, geschniegelten jungen Osrick ist ein ganz anderer —, vielleicht würde er Polonius schließlich unbeachtet liegen lassen:

aber dies ist der Mann, dessen geschmeidige Rücksicht, dessen trockene Weltklugheit sein Liebesglück vollends zerstört hat — und das Bewußtsein, in ihm das Werkzeug vor sich zu haben, das ihm Ophelien entfremdet, erklärt allein die auffällige Art, mit der Hamlet unter vier Augen und öffentlich an dem „Fischhändler", dem „langweiligen, alten Narren", dem „kapitalen Kalb", seinen bitterbösen Witz übt. Sein eigenstes Naturell tritt in diesen beharrlichen Verfolgungen nicht zu Tage; er würde einen Unschuldigen gewiß nicht kränken — und wenn er es getan, er wäre zur Versöhnung, zur Abbitte sofort bereit. So sehen wir ihn dem Laërtes gegenüber, den er achtet, den er schätzt. Wenn er im Aufwallen eines tobenden Schmerzes in das Grab springt, um mit ihm, Opheliens Bruder, zu ringen, die wortreiche, trotz ihrer Aufrichtigkeit doch absichtlich effektvolle Klage des Laërtes für eine unwahre Übertreibung nehmend, die sich mit seinem echten und ehrlichen Schmerze nicht messen könne, so ist er, durch den ungeahnten Tod der Geliebten auf Augenblicke außer sich gesetzt, vor seinem Temperament, vor uns, wohl auch vor den andern, denen die Königin seinen Gemütszustand so schön schildert, entschuldigt.

„So tobt der Anfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich, geduldig wie das Taubenweibchen,
Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt seine Ruh' die Flügel."

Er selbst weiß das, er unterscheidet zwischen dem, was er selbst und was sein „Wahnsinn" tut — aber er tut es mit mildem, versöhnlichem Herzen, mit bescheidenem Sinne, ohne jede Spur von Trotz und Stolz selbst bei der formellen und kühlen Ablehnung des Laërtes. Die nervöse, schwingende Erschütterung, in die phlegmatische Naturen, einmal aus ihrem Geleise gebracht, zu geraten pflegen, der Paroxysmus (so, ganz pathologisch und nicht wie eine pathetische Rezitation sind die übertriebenen Worte im Grabe wiederzugeben) ist mit seinem Abgang vom Kirchhof (nicht früher!) vorüber — der alte Hamlet tritt wieder zu Tage.

Am gleichmäßigsten, edelsten, ein schönes Zeugnis für ihn und den Freund, ist sein Verhältnis zu Horatio — eine schon

um seiner Beziehungen zum Prinzen willen zu bevorzugende, leider aber auf der Bühne fast immer vernachlässigte Figur. Dies ist der Mann, der Stöße und Gaben vom Schicksal mit gleicher Gunst aufgenommen, der, „wenn er alles litt, war, als litte er nichts"; er hat sich durchs Leben schlagen müssen und ist doch Herr des Lebens geblieben: eine ruhige, fest in sich wurzelnde, harmonische Natur, die Hamlet eben um des Gegensatzes zu sich selbst willen liebt und bewundert. Wenn dieser in seiner exaltierten Art zur Übertreibung neigt, ist bei Horatio jedes Wort einfach, sachlich, schlicht und kernhaft. Die Szene auf dem Kirchhof zeigt, daß ihm der Tod in keiner anderen Gestalt erscheint als seinem unglücklichen Freunde, aber er hat sich mit wehmütiger Resignation in das Dasein gefunden, an dem Hamlet zu Grunde geht,

„Zeig' mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege."

Mit diesen schönen Worten unterwirft sich Hamlet dem schlichten Manne, der die Hofgunst nicht sucht, der „keine Rent', als seinen muntren Geist um sich zu nähren und zu kleiden hat", der nur um des Freundes willen, aus eigenem Antriebe, nach Helsingör kommt, und der (wer hat hinter seiner an Beteuerungen so armen Art zu reden diese Treue gesucht?) sogar mit Hamlet sterben will. Bis auf die kleinsten Züge wird diese echte, kernhafte Freundschaft verfolgt. Aus dem überaus reizenden, liebenswürdigen Wort Hamlets bei der ersten Begegnung mit Horatio „Ihr sollt noch trinken lernen, eh' ihr geht" spricht etwas wie die Erinnerung glücklicher Studienjahre, die Gewähr eines mit diesem gemütlichen Zuge fein und doch fühlbar angedeuteten harmonischeren, ruhigeren Daseins, dessen selbst ein Hamlet in etwas hätte froh werden können, wenn nicht das tragische Geschick über ihn hereingebrochen wäre. Der Zug ist auch an und für sich, als eine Erweiterung des Charakterbildes Hamlets, von einer genrehaften Anmut. Derselbe Hamlet, der das „schwindelköpfige Zechen" der Nordländer verachtet und verwünscht, er zeigt

in dieser Nuance doch auch das Kind seines Volkes, das sich von der Scholle nicht völlig loszulösen vermag. In dies unruhige, widerspruchsvolle Leben fällt damit ein Schimmer von Behaglichkeit. Der Weinkrug, an diese Lippen gebracht, und nippten sie auch nur daran, mutet uns selbst wie die Erfrischung an, die er dem Trinkenden bescheren könnte.

Und wie Hamlet in Horatio die prunklose Schlichtheit und Wahrheit sucht und liebt, so ist alles an ihm selbst einfach und wahr. Er haßt den Schein, die Lüge und die Affektation. Aus der feinen Geschmeidigkeit, mit der er Rosenkranz und Güldenstern anfangs willkommen heißt, um ihnen zum Schluß derb die Wahrheit zu sagen, spricht die ingrimmigste Ironie. Der Hofmann Osrick erregt ihm die Galle. Als dieser Musterkavalier vom Schlage derer, „in die das schale Zeitalter verliebt ist", das Lob der französischen Degen singt und die zierlichen „Gestelle von sehr geschmackvoller Erfindung" preist, fragt Hamlet kurz:

Was nennt ihr die Gestelle?

Osrick. Die Gestelle sind die Gehenke.

Hamlet. Der Ausdruck würde schicklicher für die Sache sein, wenn wir eine Kanone an der Seite führen könnten; bis dahin laßt es immer Gehenke bleiben.

(V., 2.)

Wie kann er, in dem tiefen Gefühl seines Leidens, auch an den Gecken Gefallen finden, „die nur den Ton der Mode und den äußerlichen Schein der Unterhaltung erhaschen". Er darf sie in seiner Nähe nicht aufkommen lassen. „Man hauche sie nur zur Probe an, und die Blasen platzen." Ganz demselben Gefühl für das Echte entspringen die goldenen Lehren, die er den Schauspielern gibt. Er trägt nicht kühl dozierend dramaturgische Regeln vor — er ist mit seiner ganzen Empfindung und Überzeugung bei dem, was er sagt. Die haarbuschigen Gesellen, die die Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißen, möchte er „für ihr Bramarbasieren prügeln lassen", und über die Narren, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer „zum Lachen zu bringen", ruft er mit Empörung: „Das ist schändlich."

So selten die Schauspieler sind, die der genialen Gestalt des

Prinzen vollauf gerecht zu werden vermögen, so zahlreich sind diejenigen, die ihn, von den Effekthaschern abgesehen, „anständig" spielen, hohl und leer vielleicht und darum unerträglich für das feinere Gefühl, aber immer noch wirksam für das Gros des Theaterpublikums. Lange Jahre haben eben gewisse allgemeine Spielformen für die Rolle festgesetzt. Jetzt weiß ein jeder, daß in Hamlets „So sei's" sein Entschluß, Wahnsinn zu fingieren, zusammengepreßt wird, jeder folgt mit vorgehaltener Degenspitze zögernd dem Geiste, spielt während des Schauspiels mit dem Fächer der Ophelia, um seine beobachtenden Blicke zu verbergen, und kriecht, während der Mörder Lucian dem Theaterkönig das Gift ins Ohr träufelt, katzenartig dem Stuhl des Claudius nahe. Leider wird auch schon ein andrer Zug Gemeingut, der eben so falsch ist wie die eben genannten schauspielerisch berechtigt und wirksam. In dem Monolog „Sein oder Nichtsein" stocken die Hamletdarsteller (bis vor kurzem selbst ein Künstler wie Sonnenthal) bei der Stelle „Das unentdeckte Land, aus deß Gebiet kein Wandrer wiederkehrt", als käme es wie eine Erinnerung und ein Zweifel an dem Geist über sie, erschrecken, fahren zögernd fort, um langsam in den Gedankengang des Monologs zurückzufallen. Eine blendende täuschende, aber ganz unstichhaltige Deutung! Es liegt auf der Hand, daß die Logik der Reflektionen Hamlets durch dies Intermezzo völlig gekreuzt wird. Kommt ihm wirklich dieser Gedanke (den Shakespeare übrigens zuverlässig, wenn er ihn beabsichtigt hätte, auch deutlich ausgesprochen haben würde), dann muß er auch anders fortfahren und enden, dann ist es widersinnig, über ihn hinwegzugleiten und am Ende zu tun, als wäre er nicht dagewesen. Der alte Glaube, als stände diese Stelle im Widerspruch mit der Erscheinung des Geistes, der eben *doch* aus dem unentdeckten Lande zurückgekehrt sei, hat diese Deutung hervorgerufen. Aber liegt hier denn wirklich ein, übrigens bei Shakespeare an sich wohl erklärlicher, für das Stück als Ganzes und den Monolog insbesondere auch weniger bedeutender Widerspruch vor? Keineswegs. Hamlets Gedanken drehen sich um *einen* Punkt: die Furcht vor etwas *nach* dem Tode. Wie viele würden sich in Ruhestand setzen „mit einer Nadel bloß", wenn sie wüßten,

was ihrer im Jenseits wartete, wenn der eine große Schritt rückgängig zu machen wäre, wenn man aus dem Tode wieder ins Leben zurückkehren könnte — darauf kommt es allein an! Kein Toter, auch der Geist nicht, kehrt aus dem unentdeckten Lande wieder, d. h. ins Leben zurück — denn daß die Gestorbenen aus ihrer Welt der diesseitigen noch erscheinen, mit ihr verkehren und reden können, hat mit der Logik des Monologs nichts zu tun. Weder wird die Erscheinung des Geistes durch den Monolog, noch wird dieser durch jene widerlegt. Beide vertragen sich vollkommen miteinander, und darum ist jene Auffassung nicht nur eine überflüssige, sondern sogar ganz unangebrachte Zutat und ein Beweis, daß der Schauspieler den Gedankengang des Monologs nicht verstanden hat; auch Rümelin nicht, der den Dichter in der Stelle auf einen Widerspruch ertappt zu haben glaubte und dessen Irrtümer von Vischer bereits scharf, wenn auch noch nicht erschöpfend genug, abgewiesen und widerlegt worden sind.

Hamlets Gestalt, wie Shakespeare sie sich gedacht und wie sein Freund Burbage sie verkörperte, entspricht vollkommen seinem Temperament. Auf der Bühne sieht man sie selten. Er ist leicht echauffiert und kurz von Atem. Goethe wünschte ihn darum „wohlbehäglich", zur Beleibtheit neigend. Befolgt man dies auch nicht genau, so weicht doch die falsche, komödiantische Art, ihn, um das Dunkel seiner Seele mit seinem Äußeren zu stimmen, mit schwarzem Haar, bleich, mit tiefgeränderten, hohlblickenden Augen zu bilden, glücklicherweise in neuerer Zeit einer sorgfältigeren Ausarbeitung der Maske: ein leicht fieberhaft gerötetes Gesicht und das lange blonde Haar des Nordländers, ohne das man sich einen Hamlet jetzt nicht mehr zu denken vermag.

Eine glänzende Reihe wahrster psychologischer Gebilde schließt sich an die poetische Meisterschöpfung des Prinzen. Ophelia ist nicht genug zu bewundern. Ebenso wie ihr Bruder unter einer pedantischen, konventionellen Zucht erwachsen, deren Folgen beide Geschwister nicht verleugnen, wagt sie die Außendinge schüchtern, zurückhaltend, unfrei, kaum zu berühren — ein desto reicheres Leben lebt sie nach innen. Nur karge und kurze, fast zimperliche

Antworten hat sie für den Bruder, den Vater, den Hamlet, kaum aber ist sie allein oder außer sich gesetzt, da zeigt sich, was sie aus ihrem stillen Winkel beobachtet, was sie in ihrem vereinsamten Leben empfunden hat. Die wunderliche Annahme, sie sei von Hamlet entehrt, stellt dem psychologischen Scharfblick ihres Erfinders (Tieck) ein schlechtes Zeugnis aus, und es ist mir unbegreiflich, wie man in ihrer Unterredung mit Laërtes, in der Gegenwarnung, die sie dem besorgten mahnenden Bruder gibt, Beweisgründe für diese Annahme finden will. Bei Shakespeare zeigen sich auch die jungfräulichsten Seelen mit den Geheimnissen des geschlechtlichen Lebens in ihren Worten sehr wohl vertraut — was aber sagt Ophelia? Sie warnt den Bruder, nicht selbst den Blumenpfad der Lust zu betreten und als „frecher, lockerer Wollüstling" seines eigenen Rates zu spotten. Das ist alles. Wie Hamlets ungestüm hervorbrechender Schmerz in jedem Wort, jedem Ton Entsagung und ungestilltes Verlangen atmet, so besiegelt Ophelias Wahnsinn, auf so schlüpfriger Fährte er schweift, gerade die Jungfräulichkeit ihres Wesens. In der Traumwelt des Wahns quillt das heiße Blut hervor, daß Scham und Sitte im Leben zurückdrängt. Gerade das, was im wirklichen Dasein keine Gestalt gewonnen hat, nicht ausgetragen ist, lebt sich in der Welt des Unbewußten aus. Es ist auch dies ein Kampf ums Dasein. Es sind Keime da, die das Leben nicht entfaltet — so entfaltet sie denn der Traum, der Wahn. Sind wir nicht bei uns, so beschäftigt uns gewiß nicht das, was wir *besitzen* — das Ferne, das zu Verlangende ist es, was der Geist des Schlafenden, des Irren heraufbeschwört. So sind auch Opheliens leichtfertige Phantasien vom Valentinsfest das Widerspiel ihres klösterlichen Lebens. Der Tod des Vaters ist nur der Anstoß zu dem Zusammenbruch ihres Geistes: das wirkliche, poetisch jedenfalls näher liegende und kräftigere Motiv ist der Kampf gegen ihre Liebe, gegen ihr Verlangen. Mit einer Natur wie der Hamlets in Verbindung gebracht, den maßlosen, erschreckenden Ausbrüchen seiner zerrütteten Seele preisgegeben, muß sie vollends unter ihrer Last zusammenbrechen, das Opfer eben des Vaters, dessen Tod, wie die Meinung ist, *sie* in den Wahnsinn

getrieben. Ganz im Gegenteil! Der Gedanke ihrer Vermählung mit Hamlet liegt dem Hofe gar nicht fern, die Königin spricht es am Grabe sogar offen aus „Du solltest meines Hamlets Gattin sein, dein Brautbett dacht' ich, süßes Kind, zu schmücken" — der devote Polonius allein vermag den Gedanken an Hamlets Liebe nicht zu fassen, mit gemeiner Gesinnung sucht er auch in Hamlets „in aller Ehr' und Sitte" gestellten Anträgen nur gemeine Gesinnungen; Ophelia muß dem Prinzen seine Briefe zurückstellen und den Zutritt verweigern. Auch spricht die anscheinend so schlimme Behandlung, die Hamlet ihr widerfahren läßt, nicht entfernt gegen ihre Reinheit. Dem Vater, der ihr Glück untergräbt, mag sie dieselbe danken; er ist es, der mit seiner Weisheit das ganze Elend seiner Tochter verschuldet.

Auch auf den Laërtes ist etwas von dieser schwunglosen Weltklugheit übergegangen. Doch ist er keine unadlige Natur. Seine Liebe zur Schwester, zu seinen Eltern ist echt, wenn sie auch einen Beigeschmack von einseitigem, übertriebenem Familienkultus hat. Die Familie Polonius ist eine der ersten nächst dem Thron, vielleicht die erste. Der Alte ist Oberkämmerer und hat die Hand in allen Plänen seines Herrn, Laërtes fühlt die Bedeutung seines Hauses und tritt für die Ehre desselben mit der demonstrativen Entschiedenheit des Adligen ein, der den Glanz seines Ahnenschildes nicht beflecken lassen darf. Seine Familienliebe braucht darum gar nicht gemacht zu sein, sie ist es sogar zuverlässig nicht — aber sie ist bestimmt, gesehen zu werden, und verliert damit etwas von ihrer Keuschheit. Vielleicht bedarf es einer sehr subtilen Anempfindung, um von der feinen Farbenmischung im Wesen des Laërtes getroffen zu werden — aber man braucht nur darauf zu achten, daß die beiden stärksten Taten des jungen Mannes (seine einzigen im Stück) seine Familienliebe zur Voraussetzung — nehmen, möchte ich lieber sagen, als haben. Als er von der Ermordung seines Vaters hört, bewaffnet er sofort eine Meuterschar und läßt es geschehen, daß man ihn zum König ausruft; als Ophelia in Wahnsinn fällt und stirbt, versteht er sich zum Meuchelmord! Wenn das keine Übertreibungen sind, so weiß ich nicht, wo sie zu finden wären.

Sein Tun steht eben in gar keinem Verhältnis zu seiner Empfindung. Diese ist zwar keineswegs Vorwand (denn man wüßte nicht, welch andere Motive ihn bestimmen sollten), aber er treibt die Beweise seiner Liebe in das Groteske. Auch er bildet somit, wie es nach anderer Richtung, als positives Kehrbild, der junge Fortinbras tut, in dem wichtigsten Zug seines Wesens und seiner Handlungen einen außerordentlich feinen Kontrast zu Hamlet, dessen Liebe zum Vater alles Schaugepränge vermeidet. Dieser fühlt auch mit der Schärfe seines Instinkts den Unterschied deutlich heraus. Als Laërtes in das Grab der Ophelia springt und seinem (unzweifelhaft nicht erheuchelten) Schmerz wieder einen demonstrativen, stark übertreibenden Ausdruck gibt, da überbietet Hamlet ihn im Grimm, gleichsam um seinen Prahlereien damit das Urteil zu sprechen. Ein ebenso sinnvoller Kontrast beruht darin, daß Laërtes, um seinen Vater zu rächen, sofort eine übermäßige Tat unternimmt (die Meuterei), während Hamlet in seiner tieferen Liebe für den seinen, und einen solchen Vater, keine Hand zu rühren vermag. Daß Laërtes sich durch den König so bald umstimmen und die Empörung sich im Sande verlaufen läßt, ist nur ein neuer Beweis dafür, daß es ihm mehr um den Effekt als um die ernsthafte Verwirklichung seiner aufrührerischen Pläne zu tun ist. So ist er zu guter Letzt, trotz all seiner Kavaliersbildung, dem Feuer und dem Anstand seines Auftretens doch ein unfreier Mensch. Für die sittlichen Eigenschaften eines Charakters wie Hamlet fehlt ihm das Verständnis. Als dieser ihm mit rührender Offenheit einräumt, sich vergessen zu haben, besteht er, recht äußerlich, auf der Geltendmachung seiner „Ehrenrechte": ein Sklave seiner junkerhaften Vorurteile.

Wer noch daran zweifeln sollte, daß diese ihn völlig beherrschen, daß die Repräsentation ihm mehr gilt als das Wesen der Dinge, der Schein mehr als die wahre Empfindung, der braucht nur seine Äußerung über die Beisetzung seines Vaters und seiner Schwester zu dem Obigen hinzuzurechnen:

„Kein Schwert noch Wappen über seiner Gruft,
Kein hoher Brauch noch förmliches Gepräng —

Sie rufen laut vom Himmel bis zu Erde,
Daß ich's zur Frage ziehen muß."

(IV., 5.)

Ganz derselben Quelle entspringen seine Fragen an den Priester bei Opheliens Bestattung: „Was für Gebräuche sonst?" (die er wiederholt) und „So darf nichts mehr geschehn?" Dem Kavalier genügt es nicht, daß die schöne unglückliche Selbstmörderin der Regel zuwider in geweihtem Grunde bestattet wird — er sucht von Zeremonien zu erlangen, was etwa noch zu erlangen sein könnte.

Um dieses Ehrenpunktes willen halte ich aber auch das Mittel des Meuchelmords zur Betätigung seiner Familienliebe für unvereinbar mit seinem Charakter. Shakespeare hätte ihn jede Übertreibung begehen lassen können: nur keine, die sich mit den Waffen der Feigheit bewehrt. Ich finde mit Rümelin nirgends einen Anhaltspunkt, diese befremdliche Wendung zu erklären — sie widerspricht allem, was wir bis dahin von Laërtes wissen, und es ist für die Unzulänglichkeit ihrer Motivierung nur bezeichnend, daß Laërtes in einem à part sagen muß, die Tat sei „gegen sein Gewissen", und daß er sie, sobald sie begangen ist, sofort auch „bereut".

„Gefangen in der eignen Schlinge, Ofrick!
Mich fällt gerechter Weise mein Verrat."

Solch' eilfertiger Reue darf man, wie ich wiederholt ausgeführt habe, stets mißtrauen. Es steht, wenn wir ihr begegnen, um die Festigkeit des dramatischen und psychologischen Gefüges fast immer schlimm. Und durch ein so abscheuliches und verkehrtes Mittel (die Vergiftung der Degenspitze) muß das innerlichste aller Dramen zu einem raschen, unruhigen, äußerlichen Ende geführt werden!

Daß auch das so geistreich angelegte Bild des Polonius an Widersprüchen in der Ausführung leidet, ist noch mehr zu beklagen. Der kluge, alte, ausgelernte Herr, der dem Sohne die weisesten und beherzigenswertesten Sprüche mit auf die Wanderung gibt, mag mit dem gefügigen, krummbuckligen Hofmann,

dem die Gunst seines Königs über alles geht und der die Schranken, die Souverän und Untertan trennen, für die allerheiligsten hält, zwar vortrefflich Hand in Hand gehen, und wenn auch die Wahrheit des wundervollen Satzes:

„Dies über alles, sei dir selber treu,
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen —"

zu groß und zu bedeutend für ihn ist, so mag man doch immer noch mit Tieck der Ansicht sein, daß sich in ihm das Herz des Vaters ausspräche, das ihn über seinen Durchschnitt erhebe. Unvereinbar aber mit jenem ist der Polonius des „Defektiv-Effekts", der alberne Schwätzer der zweiten Szene des zweiten Aktes. Da hilft auch nichts, anzunehmen, Polonius wolle den König, bevor er ihn mit Hamlets Liebe zu Ophelien bekannt mache, in gute Laune versetzen, um nicht etwa selbst von seiner Ungnade getroffen zu werden, weil es scheinen könne, als habe er dieser Liebe Vorschub geleistet. Aus diesem Grunde ergehe er sich in drolligen Redewendungen, um den durch die norwegische Botschaft ohnehin erfreuten König vollends lachen zu machen. Wäre dies, dann wäre die Ausführung jedenfalls kläglich und die Wirkung verfehlt. Denn so salzlose Brocken würde der erste Polonius, der Vater des Laërtes und der Ophelia, dem Fürstenpaare niemals auftischen können! so traurig könne seine graue Weisheit nicht scheitern! Es sind eben zweierlei Menschen, dieser und jener. Der zweite Polonius, der unfreiwillige Clown überwuchert den ersten, und im Verlauf des Stückes zwingt uns der Dichter immer mehr, über den Narren zu lachen, als uns an dem „Oberkammerherrn" zu ergötzen.

Meisterhaft ganz und gar sind dagegen die beiden Schranzen, die Shakespeare nach der Natur gezeignet haben mag. Denn F. A. Leo hat (wie er uns im Shakespeare-Jahrbuch mitteilt) in dem Stammbuch eines schwäbischen Fürsten den artigen Fund ihrer Namen getan, dicht untereinander geschrieben. Auch im Leben scheinen sie demnach wie im Drama „Inséparables" gewesen zu sein. Auf dem Theater werden sie oft vergriffen. Rosenkranz und Güldenstern sind keine Gimpel, nur charakterlose

Glücksdiener und Streber sind sie, die in allem auf der ebenen Heerstraße der Mode bleiben. Hamlet traut ihnen sogar wie „Nattern", ohne daß wir von ihrem Schlangencharakter mehr als die glatten Wendungen ihres Nackens und ihrer Worte wahrnähmen. Denn den Giftzahn spüren wir nicht. Ich hatte, wie erwähnt, in Rom einmal Gelegenheit, eine italienische Bearbeitung des Hamlet zu sehen, in der die beiden, wie Goethes Serlo es einst beabsichtigte, in eine Person „Rosencranze" zusammengeschmolzen waren. Diese Willkür zeigte jedoch erst deutlich, wie richtig Shakespeare es getroffen, als er die schwierige Sendung, die der König ihnen zugedacht, zweien übertrug. Unternimmt es ein einziger, den Prinzen auszuforschen und seinen Sinn zu ändern, so gehört ein Charakter dazu und eine Entschlossenheit, die für diese Patrone zu viel vom Guten und Großen an sich hat. Zu zweien müssen sie kommen, damit einer an dem andern seinen Halt habe. Sie wagen nicht, gerade vorzugehen, sie wagen es nicht einmal, ihren früheren Gefährten offen zu belügen. Sie lächeln sich einander an, wenn Hamlet ausruft „Ich habe keine Lust am Manne" und geben dem Wort damit eine gemeine Nebendeutung; und wenn er sie bittet, mit der Wahrheit herauszurücken, ob der König und die Königin nach ihnen geschickt, fragt einer den andern stockend „Was sagt ihr?"

Claudius und Gertrude schließen den Reigen der ausgeführten Charaktere: schlechte Menschen und schlechte Verbrecher. Aus dem wüsten Dasein des gedunsenen Königs, der in roher Sinnlichkeit dahinlebt, zuckt nur selten ein energischer Funke, und auch dann läuft er einen trüben Weg. Seine Untaten schleichen im Verborgenen. Das Werkzeug der Weiber, Gift, ist das seine. Durch Gift fiel sein Bruder, durch Gift soll sein Neffe fallen. Er möchte bereuen, und ist auch zur Reue zu kraftlos. Ihm fehlt das, was Hamlets Ideal ist, und was sich in seinem Bruder zusammengefunden haben mag: die Wahrheit und Ganzheit des Charakters. Aber er besitzt eins: die Gabe der Repräsentation, die er bis zur Vollendung ausgebildet hat. Seine Thronrede zeigt die imposanteste Haltung, jedes ihrer Worte hat Adel und Gewicht. Er mag im letzten Grunde feig sein, aber er hat sich

doch soweit in der Gewalt, daß er lediglich durch die Sicherheit seines Betragens der Empörung des Laërtes die Waffe zu entwinden vermag. Er ist ein König des Scheins, und der äußere Firnis, in den er seine Leerheit und Gemeinheit kleidet, mag die Königin moralisch für ihren raschen Abfall von dem ersten Gatten in etwas entschuldigen. Ästhetisch ist sie freilich durchaus häßlich. Wie das Schicksal des Königs, so ist auch das ihre ohne Tragik: alles an ihr ist halb und haltlos. Auch sie bestätigt in ihrer Weise nur das Wort des Edgar im Lear „O Gier des Weibs, die keine Grenzen kennt" und könnte in der erstaunlich echten Glaubwürdigkeit ihrer jämmerlichen Schwäche fast abschreckend wirken, wenn nicht einige freundliche Züge mit ihr versöhnten: ihre Liebe zum Sohn, zu Ophelien. Auch ist es ein feiner Zug (und gewiß mehr als ein theatralischer Notbehelf), daß sie des Sohnes zuverlässigen Freund, Horatio, in ihrer Nähe hält. Dem König bleibt er fern, mit Hamlets Mutter führt der Dichter ihn zusammen.

Ist es nun nicht, nachdem ich über den Hamlet so viele Worte hingerissener Bewunderung gefunden, die immer noch leicht zu überbieten wären, nur eine theoretische Grille, wenn ich das Ganze nicht eigentlich dramatisch nenne? Und doch kann ich nicht anders. Zur Erklärung sei dies vorausgeschickt: so wenig ich dem weitverbreiteten Dogma beistimme, der dramatische Held müsse die Taten des Stücks kraftvoll selbst begehen und eben durch sein Handeln die Verantwortlichkeit für dieselben übernehmen und die Folgen tragen — so sehr scheint es mir doch notwendig, daß das Verhalten des Helden die Ereignisse herbeiführt und zusammenhält. Läßt man auch dies Erfordernis fahren, dann wüßte ich nicht, was (abgesehen von der dialogischen Form) das Drama noch von Epos und Roman trennte. Im Epischen lebt der Held in den Ereignissen, im Drama führt er sie herbei. Dabei ist es gleichgültig, ob er der eigentliche Arbeiter ist, für den die Gerechtigkeit ein moralisches Schuldbuch angelegt hat, oder nicht; auch die passive Natur kann, durch ihre Passivität, die dramatischen Hebel in Bewegung setzen; auch das rein Natürliche, das mit dem Moralischen nichts zu tun hat, kann den Ruin des

Helden und seiner Umgebung herbeiführen; nicht Karl Moor, Wallenstein, Macbeth, Coriolan allein — auch Clavigo, Tasso, Johanna Darc, Romeo und Julia stehen im Mittelpunkt einer dramatischen Handlung. Die damit geforderten Grenzen sind die denkbar weitesten, und ich wüßte keinen dramatischen Charakter bei allen Nationen, der sich nicht in ihnen bewegte. Auch Hamlet würde, trotzdem es die Aufgabe des Stücks zu sein scheint, zu zeigen, wie Handlungen, „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck", eben nicht begangen werden — auch Hamlet würde aus seinem Naturell und der Verstrickung, in die er gerät, nichts gegen seine Berufung zur tragischen Hauptperson einwenden können, und nicht an der Lahmlegung seiner Energie durch die Reflektion liegt es, daß das Drama nicht dramatisch ist — oder vielmehr bleibt. Denn die drei ersten Akte sind auch in dieser Beziehung unsagbar herrlich. Aus Hamlets Liebe zum Vater geht es hervor, daß die Freunde, die den Geist auf der Terrasse erblicken, ihn und ihn allein von der Erscheinung in Kenntnis setzen, ja, seine Liebe ist der Grund, daß der Geist überhaupt erscheint — denn welch' andrem Ohr als dem Hamlets könnte er seine furchtbare Kunde anvertrauen? Nur diejenigen außer ihm erblicken ihn, die mit Hamlet eines Herzens sind und die ihm zuverlässig von dem Geschehenen in Kenntnis setzen werden. Hamlets Verhalten hat die Berufung von Rosenkranz und Güldenstern zur Folge, und diese sind es, die die Schauspieler ankündigen. Hier bedaure ich nun zwar, daß diese beiden die Truppe nicht direkt veranlassen, Hamlet „ihre Dienste anzubieten", um so vertraut mit Hamlets Liebe zur Schauspielkunst, ihm wider ihren Willen eine Waffe gegen den König in die Hand zu spielen — aber es genügt schon, daß die Schauspieler den Prinzen aufsuchen, weil sie ihn als einen gütigen Beschützer der Künste kennen. In der äußeren Handlung zufällig, bringt doch ein Zug seines Wesens, seine künstlerische Neigung, ihm das Mittel entgegen, den König bloßzustellen. Hamlets Verhalten, sein unverhohlen zur Schau getragener schmerzvoller Wiederwille gegen den König und die zweite Ehe der Mutter reißt ihn von Ophelien los: denn nur weil er in Ungnade ist, beeifert sich Polonius alles zu tun,

was die angeknüpften zarten Bande trennen kann. Die Unternehmung des Schauspiels gehört ihm ganz und gar, ebenso wie die Unterredung mit der Königin und die Tötung des Polonius. Alles steht in sinnvollem Zusammenhang und fließt aus einer und der nämlichen Quelle. Dabei ist der dramatische Fortgang bewunderungswürdig, und recht auf der Höhe dir Tragödie spielt sich das Meisterstück des Schauspiels im Schauspiel ab.

Dieser Krisis folgen nun die Gegenoperationen des Königs, und mit ihnen verliert sich die Ruhe und Folgerichtigkeit der Entwicklung. Zwar ist es vortrefflich, daß der König unmittelbar nach dem Schauspiel Rosenkranz und Güldenstern beordert, Hamlet nach England zu geleiten: „Ich stelle schleunig eure Vollmacht aus“ (III, 3), eben jene verräterische Vollmacht, die Hamlet in England ans Messer liefern soll. Aber der Gedanke dieser englischen Expedition war in dem König schon aufgetaucht, ehe das Schauspiel stattgefunden (III, 1, der König und Polonius): damit fehlt dann aber auch die enge Verbindung mit diesem und der darin liegenden Gewißheit, Hamlet habe Kenntnis von der Mordtat; höchstens kann man noch vermuten, daß der König, obschon er willens gewesen, Hamlet zu entfernen, doch auf den Befehl, ihn zu töten, erst nach dem Schauspiel verfallen sei. Läßt man dies aber auch völlig gelten und nimmt man auch daran keinen Anstoß, daß Hamlet sich mit Willen soweit von seinem Ziele entfernt, daß er sich nach England schicken laßt, so bleibt doch das, was nun folgt, außer aller Berechnung und für die Handlung der reine Zufall: das Seegefecht mit den Piraten. Mit ihm kommt in das Stück etwas, zwar nicht von dem „Gedehnten“, wie Goethe schreibt, wohl aber von dem Wesen des Romans. Schon das Gelingen der Briefunterschiebung mit ihren kleinen möglichen und mitspielenden Zufälligkeiten bringt die Handlung aus dem Bereich des Wägens der tragischen Todeslose in die Sphäre des gewagten va banque-Spielens; das Seegefecht aber, das Hamlet zum Gefangenen macht und ihm doch Gelegenheit gibt, nach Dänemark zurückzukehren, ist nichts als zufällig. Wenn Ophelias Wahnsinn zwar ganz überraschend kommt, weil er durch keinen, auch nur den leisesten Zug dramatisch vor-

bereitet ist, doch aber (und damit auch ihr Tod) aus den Verhältnissen immerhin zu erklären und mit den Anfängen wohl zu verbinden ist, so ist die Gewinnung des Laërtes durch den König zu dem schändlichen Bubenstück der Schärfung und Vergiftung des Degens aus dem Charakter des Bruders der Ophelia wieder nicht zu motivieren und somit für den Ausgang auch nur eine böse undramatische Zufälligkeit. Daß Hamlet sich bereit finden läßt, sich vor dem König mit dem Laërtes im Rapiergefecht zu messen, ist wiederum ein reines Intermezzo, dessen Zustandekommen bei der Gemütsverfassung des Prinzen nicht entfernt zu vermuten war, und das störend befremdlich bleibt. Ein Fechterstreit bringt das Ende. Nicht mehr das Verhalten des Helden, sondern ein Irrtum tötet die Königin —, das Gefühl, das wir während der drei ersten Akte nie hatten und nie vermißten, haben wir am Schluß: das der Befriedigung über das endliche Hereinbrechen der Vergeltung über des Mörders schuldiges Haupt; wir haben es aber nur, weil mit ihm der Held wieder unmittelbar mit dem dramatischen Vorgang in Verbindung gebracht wird.

Nun ist es zwar recht schön, mit Goethe zu sagen, das Eigentümliche des Stücks bestände darin, „daß der Held keinen Plan habe, das Stück aber planvoll sei", und (wie einer der neueren Hamlet-Kritiker, Löning) das „Schicksal" zur Hauptperson zu machen — wenn nur die Geschäftigkeit, mit der das „Schicksal" oder besser der Zufall in den beiden letzten Akten wirkt und schafft, nicht im Widerspruch stände mit der sich rein aus den Charakteren entwickelnden Handlung der drei ersten, und wenn nur der Zufall nicht der allerungeeignetste Schauspieler wäre, weil er das zweifelhafte Vorrecht hat, sich um keine Logik der Tatsachen kümmern zu brauchen. Man verweise mich nicht auf die „Schicksalsdramen", etwa den „Oedipus" oder die „Braut von Messina". Es ist ganz etwas anders, ob das Fatum das Treiben der sichren Erdenkinder mit einem Schlage zunichte macht, oder sie wohl gar veranlaßt, unwissend seinen Willen zu erfüllen, als wenn es an Stelle des Helden das von diesem begonnene Spiel zu Ende führt. In jenem Falle haben wir einen zwar nicht eigentlich dramatischen, aber doch tragischen Eindruck: die Menschen

hatten das Walten der unsichtbaren Mächte, deren Pläne sie nicht kennen, in ihre Kombination nicht mit eingerechnet — jetzt machen jene sich schrecklich geltend. In diesem Falle aber empfinden wir nur eine schwächliche sittliche Befriedigung, die keine ästhetische Kraft hat. Und schließlich ist es immer noch etwas anders, ob die Gottheit aus Orakelworten machtvoll schaurig redet und in stolzem, düstrem Gepränge einherschreitet, oder ob sie sich eines Rapiergefechts und vergifteter Degenspitzen bedient. Die Kleinlichkeit der Mittel ist es nicht zum wenigsten, die den großen Eindruck des Ausgangs der Tragödie trübt. Die tragische Färbung fehlt dem Schlusse ganz und gar, und es ist widerlich, ihn auf der Bühne zu sehen, wenn uns die drei ersten Akte mit dem magischen Zwang ihrer Entwicklung gebannt, wenn uns im vierten der Wahnsinn der Ophelia, im fünften die tiefe Melancholie der Kirchhofsszene bis ins innerste Mark durchschauert haben. In welchem Verhältnis steht das heftige Gepolter dieses Schlusses zu der Weltflucht der Monologe, der tiefsten und erschütterndsten, die je geschrieben sind?

Einen Erklärer aber gibt es doch, der das vergiftete Rapier nicht missen möchte, weil er ein tiefsinniges Symbol darin vermutet; und weil dieser Erklärer Edwin Bormann und seine Methode für die Beweisführung der Baconianer über die Maßen charakteristisch ist, darf ich sie nicht übergehen. Freilich hat man etwas besseres zu tun, als sich auch noch mit der Widerlegung solcher Grillen zu plagen, die nicht weniger toll sind als etwa des Amerikaners Vining Behauptung, Hamlet sei ein verkleidetes Weib — aber schon ihre bloße Darlegung vernichtet das Baconтum: denn das, was uns Bormann über den „Hamlet" fabelt, gehört zu den stärksten der sogenannten „inneren Gründe".

Seinem Grundgedanken gemäß, daß Francis Bacons Lebenswerk, die „Magna Instauratio", aus zwei Hälften bestehe, deren eine er in wissenschaftlicher Prosa unter seinem eignen Namen geschrieben, deren andre, parabolische, er für die Zukunft der Menschheit bestimmt und in seinen unsterblichen Dramen als „William Shakespeare" niedergelegt habe, möchte er uns beweisen, daß „Hamlet" eine Parabel im Sinne von Bacons Anthropologie sei. Bacons

„Geschichte des Lebens und Todes", das vierte Buch seiner Encyklopädie, „die Wissenschaft vom Körper und der Seele des Menschen", „die Geschichte des Dicken und Dünnen", die „Sylva Sylvarum" und die Parabel „Proserpina" müssen das erhärten. Der Geist des alten Königs soll der Spirittheorie des gelehrten Lords entsprechen. „Die sinnliche Seele, die Seele der Tiere (die der Geist neben der göttlichen anima besitzt) muß geradezu als körperliche Substanz betrachtet werden, die durch Wärme verdünnt und unsichtbar gemacht wird." Darum also schwindet in der Dichtung der bei schneidender Kälte erscheinende Geist bei dem Nahen der wärmenden Sonne dahin. Er wird „verdünnt und unsichtbar gemacht". Die Männer aber, denen er sich auf der Terrasse darstellt, sind keine gewöhnlichen Sterblichen — sie bedeuten etwas Größeres und Tieferes als Offiziere und Soldaten und Hamlets Freund Horatio: Man trenne nur von dessen Namen das Ho ab — und die ratio bleibt, die Vernunft. Deren Vertreter also ist des Prinzen redlicher Damon, skeptisch, kritisch, wenn die andern noch eifrig auf den ersten Eindruck ihrer Sinne schwören. Und antwortet Horatio nicht auf die Frage, ob er unter den Kommenden sei, fein und absichtsvoll „Ein Stück von ihm"? Was heißt das anders, als daß die ratio ein Stück seines Namens sei? Hinter Marcellus soll sich, mit leichter Umbildung des Namens, Paracelsus verbergen, hinter Bernardo der Naturphilosoph Bernardinus Telesius aus Cosenza, während Hamlet selbst der Däne Petrus Severinus oder Severinus Danus (der „schwermütige Däne"!) ist — Namen, die dem englischen Publikum zur Zeit der Elisabeth vermutlich genau so fremd waren, wie sie es dem Theaterpublikum unserer Tage sind. Einerlei aber: auf den Anschauungen dieser Gelehrten beruht Bacons Geistertheorie. Handeln denn auch die Herren, die mit der Partisane nach dem Phantom ihres verehrten Fürsten schlagen, nicht viel mehr als Naturforscher, die etwas ergründen wollen, denn als Offiziere und ergebene Königsvasallen?

Manchem Leser wird jetzt schon der Kopf schwindeln. Aber es kommt noch besser. Auch der brave Soldat Francisco muß sich deuten lassen, und hinter der ungenauen italienischen Form

seines Namens (Francisco statt Francesco) wittert Bormann listige Absicht. Heißt doch Lord Bacon Francis mit Vornamen und gehören doch die zwei Buchstaben „co" seinem Familiennamen an! Bacons Mutter hat aber ihrem Sohne Anthony einmal geschrieben, an seines Bruders schwachem Magen trage sein spätes Zubettgehen die Schuld. Darum also rät der gute Bernardo dem Soldaten Francisco mütterlich besorgt und ganz unmilitärisch, er solle zu Bett gehen. Seltsame Offenbarungen! Daß nun ein jedes Wort der Wächter auf der Terrasse mit den Theorien ihrer naturforschenden Vorbilder im Einklang steht und daß Hamlet selber den Vertreter der auf Naturforschung gerichteten Medizin darstellt, wie sie Bacon von Serverinus Danus in sein System herübergenommen, das wird nun zum Erstaunen aller Unbefangenen, die bisher im „Hamlet" nichts als ein tragisches Menschenschicksal von ungeheurer Schwere im Innersten ihres Herzens mitempfanden, an allerlei Einzelheiten darzulegen versucht. Schon Hamlets erstes Wort an die Mutter „Scheint, gnädige Frau? Nein, ist! Mir gilt kein Scheint" soll gleichsam als Motto für die ganze Naturwissenschaft hingestellt werden können. In den berühmten Anfangsworten des ersten Monologs:

„O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging' und löst' in einen Tau sich auf"

sollen die drei Aggregatzustände schlummern: fest, flüssig und gasförmig. Der verstorbene Dänenkönig wird mit dem Sonnengott verglichen, und wie der Gott der Ärzte, Äskulap, des Phöbus Sohn, so ist Hamlet als der Sohn des nordischen Sonnengottes in seinem ärztlichen Charakter deutlich gekennzeichnet. Er muß die aus den Gelenken gebrachte Zeit wieder einrenken: ein medizinisch-chirurgischer Vergleich! Wenn aber Bacon in seiner Wissenschaft vom menschlichen Körper viererlei in Betracht zieht: Gesundheit, Schönheit, Kraft und Vergnügen, so unterscheidet er dementsprechend auch vier Einzelwissenschaften: Medizin, Kosmetik, Athletik und Vergnügungslehre. Und ist Hamlet der Vertreter der Medizin, dann soll Ophelia die wahre, König Claudius die unechte Kosmetik vertreten, der rapiergewandte Laërtes die Athletik, das Königspaar zusammen mit den Schranzen, die

Schauspieler und die Totengräberklowns die Vergnügungslehre. Ophelias Name aber schlägt zugleich die Brücke zu Hamlet, der Medizin. Sie ist nach dem Griechischen die „Hilfe", d. h. die ärztliche Hilfe, die Geliebte und Bundesgenossin des Arztes. Und wer den Hamlet kennt, findet wohl auch noch aus, warum die übrigen Personen gerade für diese oder jene Wissenschaft die Vertretung übernehmen müssen. Aber nicht genug: wie die Männer, die sich Vasallen des „Dänen" nennen, damit andeuten wollen, daß sie zur Gefolgschaft des Philosophen Severinus Danus gehören, so hat auch das Wort „Denmarke" einen doppelten Sinn: nicht Dänemark allein, auch die „Höhlenmark" kann es bedeuten, d. h. den Körper des Geistes, den Körper, in dessen Organismus etwas faul ist, und den eben darum der Vertreter der Medizin, Hamlet, heilen muß.

Vielleicht ist es damit doch genug. Nur fehlt noch eins. Warum kann sich der parabolische Arzt nicht selbst vor frühzeitigem Tode bewahren? Warum geht Hamlet zu Grunde? Und da wären wir bei der Degenspitze. Wie Jupiter den sonnengeborenen Arzt Äskulap mit einem Blitzschlag in die stygischen Wogen schleudert (wie man in Virgils Äneïde, Buch VII, 712 lesen kann), so trifft den Sonnensohn Hamlet, Äskulaps Abbild, rasch wie ein Blitzstrahl des Laërtes vergiftetes Rapier.

Das also wäre es! Ein Kommentar ist überflüssig. Nicht aber die Frage, welchen Zweck denn ein gebildeter, scharfsinniger Mann, wie Bormann es doch ist, in dieser verkapselten Philosophie (gesetzt einmal, man gäbe ihm die Richtigkeit seiner Behauptungen zu) zu finden oder auch nur zu wittern vermag. Wie unglaublich töricht von Bacon, seine Weisheit in einer Dichtung derart zu verstecken, daß es erst einem sächsischen Privatgelehrten gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts gelingt, sie aus ihrem Versteck wieder herauszuklauben! Was nützt eine Parabel, wenn wir ihren Sinn nicht zu entdecken vermögen, eine Parabel, die Bacon wiederum doch für alle Welt, nicht nur für die Gelehrten geschrieben haben soll? Und enthält sich denn überhaupt irgend welchen Sinn als den ihrer augenfälligen Geschehnisse und ihrer psychologischen ratio? Denn man versuche doch

einmal eine Erklärung dafür aufzustöbern, warum die Medizin (Hamlet) nach England geschickt wird, die Vertreter der Vergnügungslehre durch untergeschobene Briefe ans Messer liefert, ein Seegefecht mit den Korsaren besteht und mit der Athletik im Grabe der ärztlichen Hilfe, die wahnsinnig geworden und ertrunken ist, ringt! Welch' ein haarsträubender Unsinn! Auch nicht über zwei oder drei Zeilen läßt sich Bormanns künstliche Deutung erstrecken. Nun hinkt zwar jedes Gleichnis. Aber das seine hat überhaupt weder Hand noch Fuß, es ist ein unförmlicher Gallert, zu sinnlos, um lächerlich zu sein.

Und damit von Bacon und der „Medizin" zurück zu Shakespeare und seinem „Hamlet".

Solange das Dramatische auf der Höhe steht, ist auch das Theatralische des Stücks so glänzend wie in wenigen Werken des Meisters. Die Schauspielszene ist eine einzige Schöpfung, eine Bühnenszene von zwingendster Kraft. Ein Glück, daß man neuerdings endlich davon absieht, das kleine Theater im Hintergrunde anzubringen und es mit allen Zutaten der modernen Schauspielkunst (veritablen prachtvollen Gartenkulissen u. dgl.) zu versehen. Vorn an der Rampe muß das kleine Podium seinen Platz finden. Dekorationen fehlen, die Kostüme werden nur angedeutet. Der Hof hat bei dieser einzig vernünftigen Anordnung nicht nötig, in zwei Reihen rechts und links winklig zur Bühne, die Augen einander zugekehrt, zu sitzen. Ein Satz von Holzbläsern (sichtbar oder nicht) leitet die Aufführung ein, um das Vorhandensein der Flöte in der Szene Hamlets mit den beiden Höflingen bequem zu erklären. Auch die Erscheinung des Geistes, der ganze Schluß des ersten Aktes, die Deklamation des Schauspielers (deren pomphafter Charakter als einer künstlerischen Schöpfung mit dem Grundton des Stückes meisterhaft kontrastiert ist), die Szene im Gemach der Königin, Ophelias Wahnsinn, der Kirchhof — da ist nichts, was nicht mit dem genialen Blick des Bühnendichters angeschaut, was nicht im edelsten Sinne wirkungsvoll wäre. Daß sich in der Behandlung der äußeren Dinge eine gewisse Nachlässigkeit bemerkbar macht, wird keinen Kenner Shakespeares befremden. Es ist z. B. gar nicht zu verstehen, warum

Horatio, der zur Leichenfeier des alten Hamlet von Wittenberg nach Helsingör gekommen, zweifellos doch um seines Freundes, nicht um des Toten willen (denn Horatio ist kein Däne und hat den alten Fürsten, wie er selbst sagt, nur so beiläufig einmal gesehen), sich fast volle zwei Monate (auch ein einziger wäre schon zuviel) nach dem Tode des Fürsten dort aufhalten kann, ohne mit dem Prinzen zusammenzukommen. Bei der innigen Freundschaft der beiden ist das um so ungereimter, als Horatio doch nicht wie ein Einsiedler lebt, mit Bernardo und Marcellus wiederholt zusammentrifft, der Erscheinung des Geistes beiwohnt und sich in der dänischen Geschichte so wohl bewandert zeigt. Ob seit des Königs Tode zwei Monate, „nicht so viel", „ein Mond" oder ein „kurzer Mond" verflossen sind, verschlägt für die Hauptsache nicht viel — aber die Unklarheit darüber ist insofern zu beklagen, als es dadurch auch zweifelhaft wird, wieviel Zeit Hamlet nach der Verkündigung des Geistes ungenutzt hat verstreichen lassen. Seiner bitteren Glosse über das fröhliche Gebaren seiner Mutter in der Schauspielszene („Und doch starb mein Vater vor nicht ganz zwei Stunden") entgegnet Ophelia „Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz" — worauf Hamlet „Vor zwei Monaten gestorben und noch nicht vergessen!" erwidert. Ein längerer Zwischenraum liegt auf jeden Fall zwischen dem ersten und zweiten Akt; denn die norwegische Gesandtschaft (Voltimand und Cornelius), die im ersten entlassen wird, kehrt im zweiten zurück, und das Königspaar findet Muße, nachdem es Hamlet einige Zeit beobachtet, Rosenkranz und Güldenstern nach Dänemark kommen zu lassen. Bei dieser Sachlage kann denn freilich Hamlets Begegnung mit Ophelien in deren Zimmer kaum die erste nach der Geisternacht sein — was man aus andern Gründen wieder annehmen möchte. Denn schon im ersten Akt erhält Ophelia vom Vater die Weisung, sich von dem Prinzen fern zu halten. Als die folgsame Tochter eines Polonius wird sie dem Gebot sofort nachgekommen sein, seine Briefe abgewiesen, ihm den Zutritt verweigert haben. Und doch erst im zweiten Akt (also nach Opheliens Äußerung vor dem Schauspiel mindestens zwei Monate nach der Erscheinung des Geistes; denn

zwischen dem zweiten und dritten Akt liegt nur ein Tag) Hamlets erregter, wortloser Schmerzensausbruch und sein Abschied von der Geliebten? Er würde ganz isoliert stehen, wenn man ihn nicht mit dem Verhalten Ophelias verbinden könnte — was doch anderseits wieder kaum möglich ist, denn man darf doch nicht annehmen, Hamlet sei mit Ophelien während dieser zwei Monate niemals zusammengetroffen. Die Lösung wird wohl in dem höheren poetischen Verhältnis zu suchen sein, das Shakespeare zu Raum und Zeit einnahm. Schon in meinem Vortrag in der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar am 23. April 1900 („Raum und Zeit bei Shakespeare und Schiller") habe ich darauf hingewiesen und zitiere daraus die Stellen:

„Die schreckerfüllte Begegnung Ophelias mit Hamlet (in ihrem Zimmer), von der sie zu Anfang des zweiten Aktes erzählt, hätte an jener Stelle keinen rechten psychologischen Sinn, wenn sie nicht die erste nach der Geisternacht wäre. Geradewegs von der Terrasse muß Hamlet ins Schloß zurückgekehrt sein, denn so schildert Ophelia ihn:

„Prinz Hamlet — in ganz aufgeriß'nem Wams,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden auf den Knöcheln hängend,
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knieen,
Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Greuel kund zu tun."

Kann das auf etwas anderes, als die Erscheinung und Offenbarung des Geistes deuten? Und doch müssen zwischen dem ersten und zweiten Akt viele Wochen verflossen sein.",

und:

„Wie ratlos und verwirrt würden wir diesen Fragen gegenüberstehen, wenn nicht auch hier durch die unruhig bewegte äußere Handlung fest und ruhig die Charaktere schritten. Der durch die Begegnung mit dem Geist aus allen Fugen gebrachte Hamlet erscheint vor des Dichters Augen eins mit dem Hamlet, der die Geliebte verloren hat, die einzige, bei der er Trost und Ruhe hätte finden können; ihr hätte er sein übervolles Herz ausschütten,

ihr sein furchtbares Geheimnis anvertrauen mögen — sie aber hat ihn von sich gestoßen. So verkettet sich ein Leid mit dem anderen zum dramatischen Ring, den keine Rücksicht auf die Zeit zu lösen vermag. Der Dichter kehrt ihr den Rücken. Er will sich von ihr nicht binden lassen, von keiner plumpen Tatsache, von dem ganzen „Racker Objekt" nicht.

Auch der Geist ist nicht ganz zweifellos. So schön es ist, daß er nur denen erscheint, die nicht wider ihn sind und waren, so bleibt es doch seltsam, daß er, der im ersten Akt ein wahres und wirkliches, ein „ehrliches" Gespenst ist, das Realität für sich hat, im Gemach der Königin von dieser nicht, wohl aber von Hamlet gesehen wird. Wäre er nun plötzlich ein Geschöpf der erregten Sinne des Sohnes, also nichts Wirkliches? — aber das stünde in direktem Widerspruch mit den Worten des Geistes. Was bleibt also übrig als die Annahme der wunderlichen Möglichkeit, die Bewohner der Geisterwelt könnten je nach Gefallen ihre Sichtbarkeit beschränken? Hat aber Shakespeare an dergleichen Phantasmen gedacht, oder liegt hier auch nur eine Ungenauigkeit vor — die übrigens, was ausdrücklich betont sein mag, für das Stück von ganz und gar keiner Bedeutung ist?"

Ein Glück ist es, daß über das bis dahin unerklärliche „Wechseln der Rapiere" im Gefecht des Hamlet und Laërtes durch Friesen (im Jahrbuch der D. Shakespeare-Gesellschaft 1869) ein Licht verbreitet ist, das nichts zu wünschen übrig läßt. Weder in der Verwirrung und der Hitze des Kampfes noch nach einer Pause des Gefechts findet der Tausch statt; auch der alte zuerst von Wolf beliebte Zusatz, wonach Hamlet seine Verwundung fühlt und nun seinem Gegner, den er wegen seines Treubruchs zur Rede stellt, die Waffe entreißt, um sie gegen ihn zu gebrauchen (was Laërtes um seines bösen Gewissens willen geschehen läßt) — auch dieser Zusatz ist seit Friesens Deutung überflüssig. Folgen wir derselben, so handelt es sich um ein Fechtmanöver: das Desarmieren mit der linken Hand. Gelingt es dem einen Kämpfer, die Klinge des Gegners aus der Richtung zu bringen, das Stichblatt zu ergreifen und sie ihm nun mit der Linken zu entwinden, so sieht sich der Entwaffnete notgedrungen

in der Lage, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Gelingt das, so sind eben die Waffen gewechselt. Daß diese, nur sehr geübten Fechtern (wofür sowohl Hamlet als Laërtes nach allem Lobe, das ihrer Kunst gespendet wird, unbedenklich gelten dürfen) mögliche Taktik in kürzester Zeit zum Ziele führt, ist sehr gut denkbar. Nach der Sachlage im Stück wäre Hamlet der erste Desarmeur, und Laërtes, der sich „in der eigenen Schlinge gefangen" und vom Gewissen belastet fühlt, müßte wohl oder übel auf das Manöver seines Gegners eingehen. Werder weist mit vollstem Rechte darauf hin, daß durch diesen Aufschluß auch zweifellos erhellt, daß Hamlet seine eigene Wunde gar nicht eher bemerkt, als bis der sterbende Laërtes ihm die Tücke enthüllt. Daß freilich dies Zufällige ein dramatischer Gewinn sein soll, vermag ich nicht einzusehen. Ist es nicht schon undramatisch und untragisch genug, daß ein Degenspiel dem Helden den Tod bringt und daß dieser wiederum nur auf Rechnung eines Verbrechens zu schreiben ist, das, mit dem Charakter des Täters nicht vereinbar, von diesem sogleich nach dem Fallen des Todesstreichs widerrufen wird?

Auch der Stimmung des Stücks tut dieser Schluß bittren Eintrag. Und gerade diese hat Shakespeare, der größte Meister der Stimmung, aus dem Geiste dieses Trauerspiels heraus sonst auf allen seinen Wegen so wundervoll zu verbreiten gewußt! Die Einsamkeit der Wacht auf der Terrasse — wie stimmt sie zu dem Grauen der Erscheinung; wie stimmt die „schneidende und strenge Luft", die den fröstelnden Hamlet zwingt, den Mantel fester um sich zu ziehen, zu dem Gefrieren des innersten Markes beim Erscheinen des Geistes! Das ist ja gerade das Geheimnis des Stimmungsvollen, daß der seelische Vorgang sich in der äußeren Szenerie gewissermaßen seinen Abdruck, sein Bild schafft. In der „Spükezeit der Nacht", bei unruhigem Fackellicht geht das Schauspiel vor sich. Bei Nacht betet der König, bei Nacht findet das entsetzliche Gespräch zwischen Mutter und Sohn statt, grauenvoll unterbrochen durch die Wiederkehr des Geistes. Auf dem Kirchhof, unter Gräbern finden wir Hamlet kurz vor dem Ende! Es ist nur etwas Äußerliches, aber es ist nicht gleich-

gültig, sondern bezeichnend für die sinnliche Anschauung der Szenerie, in der Shakespeare so groß ist, daß wir an die nordische Landschaft, an die Nähe des Meeres auf Schritt und Tritt von ihm erinnert werden. Wir hören so viel von Seereisen; die Örtlichkeit bleibt uns immer gegenwärtig; der kalte Schauer der Seeluft mit ihren Nebeln, ihren scharfen Stürmen liegt über dem Stück. Wie ist es da nur möglich, Hamlet und den Geist in einem dichtbegrünten Walde zusammenzuführen, wie es sogar in der Aufführung des Münchener Gesamtgastspiels (1880) bösen Angedenkens der Fall war?

Und wie das Temperament des Stückes in diesem Stimmungsvollen, so schlägt die Absicht desselben, seine Idee, sein geistiges Zentrum in hundert Weisheitsworten an unser Ohr. Man hat sie hundertmal zitiert — ich möchte mit einem selten gehörten schließen, das den positiven Gegensatz zu den Worten Hamlets über die „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck" bringt. Der König spricht es dem Laërtes gegenüber aus (IV, 7), und es ist, als fällte er Hamlets Urteil und das seine.

„Was man will tun,
Das soll man, wenn man will; denn dies Will ändert sich
Und hat so mancherlei Verzug und Schwächung,
Als es nur Zungen, Hände, Fälle gibt;
Dann ist dies Soll ein prahlerischer Seufzer,
Der lindernd schadet."

Und dies Wort spricht der Mörder, gegen den der Held es hätte richten müssen. Es ist der tragische Richtspruch; sogar das schuldige Opfer sagt dem zögernden Vergelter, was er zu tun gehabt hätte und worin seine tragische Kollision beruht.

König Lear.

Dies erhabene Werk gehört mit „Macbeth“ und „Hamlet“ zu denjenigen Dramen Shakespeares, die sich am frühsten auf der deutschen Bühne ihren Platz erobert haben, den sie niemals verlieren können und dürfen. Bald nach der Vertreibung des Hanswurst und der französischen Puderträgödie findet es sich bei fast allen wandernden Truppen und ständigen Bühnen. Darf man auch annehmen, daß der Erfolg der gewaltigen Schöpfung in so frühen Zeiten des deutschen Theaters zum Teil mit auf Rechnung der zahllosen Greuel zu schreiben ist, die, vor den Augen eines naiven Publikums dargestellt, ihre grausige Wirkung nicht verfehlen konnten, während der im Sinne der guten Gesellschaft „Gebildetere“ sich gern von ihnen abwendet — die schauderhafte Blendung des alten Gloster, dem die Fußtritte des „feurigen“ Herzogs von Cornwall das Augenlicht rauben, der Selbstmordversuch des blinden Alten, Edgars verstellter, Lears wirklicher Wahnsinn, der Tod Oswalds, Edmunds, die Vergiftung der Regan, deren Leiche zu guter Letzt mit der ihrer durch eigene Hand umgekommenen Schwester Goneril auf die Bühne gebracht wird, Lears und Cordelias jammervolles Ende — so ergriff doch gewiß auch damals schon wie jetzt das große Etwas dieses Dramas die Herzen, das zu jeder Zeit, in jeder Lebenslage verstanden und nachgefühlt wird, das furchtbare Problem, das ihm bei all' den großen Zügen, die es trägt, ein ewiges Leben sichert: die Tragik des Undanks. Ein jeder kennt

sie, im Kleinen oder Großen; sie möchte unfaßbar scheinen, aber sie ist alltäglich. Das große Gesetz des Gebens und Empfangens, welches das natürliche Leben beherrscht, beherrscht auch die sittliche Welt. Wer gewohnt ist, von einem andern immer hinzunehmen, sei es in materieller oder geistiger Beziehung, wird niemals daran denken, daß sich das Verhältnis auch einmal umkehren könne, er wird aus dem Empfänger niemals ein Geber werden; und die natürliche Erscheinung, daß das Glück, das man, in welcher Gestalt immer, erringen möchte, sich von uns wegwendet, sobald wir es lebhaft verfolgen, und vielleicht erst dann zu uns kommt, wenn wir selbst stillstehen, — wer hätte es nicht schon erfahren? Schon hierin liegt etwas, was dem egoistischen Gefühl als Undank erscheint — es gibt niemanden, der nicht schon eine Saat gesät hätte, die nicht aufgegangen ist. „Viele Lieb' hab' ich erlebet, wo ich liebelos gestrebet, Und Verdrießliches erworben, wo ich fast vor Lieb' gestorben", singt Goethe. Die Freunde Timons von Athen haben nach ihrer Art nicht einmal so ganz unrecht, wenn sie Bedenken tragen, dem verarmten großen Herrn so und so viel Talente zu borgen — er würde sie doch nur wieder vergeuden —, aber sie haben Gutes von ihm empfangen, ein überschwengliches, ein wahnsinniges Maß von Gastlichkeit und Freundschaftsbeweisen; darum fühlt man es dem unbesonnenen, aber so unendlich gutherzigen Timon in tiefster Seele nach, wie ihn ihr Weigern kränken und ihm den Glauben an Menschen und Götter rauben muß. Scheint uns aber schon die natürliche Unfähigkeit, eine Neigung zu erwidern, hart, empört uns schon der „negative" Undank, der sich damit begnügt, sich in den Stunden der Not zurückzuziehen — wieviel mehr der Undank, der sich mit allem Rüstzeug der Klugheit und Bosheit bewehrt, um den Born zu besudeln, aus dem er selbst sich so lange genährt. Das ist, „als wenn der Mund die Hand zerfleischte, weil sie ihm Nahrung bot", das ist entsetzlich — wie sehr erst, wenn das natürliche Gefühl den Dank hätte entflammen müssen, wenn der unerhörte Kampf sich vom Kind gegen den Vater wendet! Die Gonerils und Regans sind glücklicherweise selten, aber man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß in der Ein-

richtung des bäuerlichen Altenteils, an die der Learstoff unwillkürlich erinnert, eine Quelle der düsterſten Tragik verborgen liegt, die meiſtens nur nicht in der Lage iſt, mit dramatiſcher Kraft hervorzuquellen, ſondern die in der Regel in kleinlichen, niedrigen Verhältniſſen verſchüttet bleibt oder verſandet. Aber auch ſie hat ſchon ihre Tragödien gehabt.

Die Grundfabel des Stücks klingt wie ein Ammenmärchen; ſie tritt in großen, ſcharfen, typiſchen Linien auf. Der alte Vater, die beiden böſen und die gute Tochter, die letzte, wie immer im Märchen, die geprüfte und die jüngſte! Aber was iſt aus dieſem einfachen Stoffe Großes entwickelt, und mit welch' genialem Griff iſt die Geſchichte Gloſters und ſeiner Söhne, die die natürliche Parallele der Learhandlung zu ſein ſcheint, die aber in den älteſten Behandlungen des Stoffes nichts mit ihr zu tun hat, aus der Sidneyſchen „Arcadia" genommen und mit dem Geſchick des alten tollen Königs zu einem unlösbaren Ganzen verquickt! Wie herrlich hat der große Dichter hier ſeine Quelle verbeſſert, wie hat er aus ſteinigem Boden einen blühenden Garten hervorgezaubert! Mit wahrer Wonne ſtimmt man in die begeiſterten Hymnen ſeiner Lobredner ein — in der Tat: die Fabel iſt hier nichts ohne ihn; er iſt es, der den Stoff beſeelt, und dieſem Prozeß ſeiner Schöpfung kann nichts folgen, als: „Alles iſt gut."

Die nächſte Quelle Shakeſpeares für den „König Lear", die Chronik Holinſheds, weiß von einer Teilung des Reiches zu Lebzeiten des Königs nichts. Erſt nach ſeinem Tode ſollte es unter ſeine Töchter, die Gemahlinnen des Königs von Frankreich und der Herzöge von Albanien und Cornwall, geteilt werden. Den beiden letzten lebt der Alte zu lange. Sie empören ſich gegen ihn, entſetzen ihn der Regierung und zwingen ihn, außer Landes zu flüchten und in Frankreich bei ſeiner Tochter Cordelia ein Unterkommen zu ſuchen. Er findet es und mehr noch: Frankreich rüſtet ein Heer gegen die falſchen Schwiegerſöhne, der König ſelbſt zieht mit Cordelien und dem alten Lear nach England und beſiegt die Verräter: Lear beſteigt aufs neue den Thron, den er, nachdem er noch zwei Jahre regiert, ſeiner Tochter

Cordelia und mit ihr natürlich auch ihrem Gemahl hinterläßt. Es kann wohl sein, daß dieser Schluß seiner Quelle Shakespeare bestimmte, die Figur des Herzogs von Albanien völlig umzugestalten und jenen sanften, zuwartenden, aber im entscheidenden Moment tatbereiten Mann aus ihm zu machen, der berufen ist, dereinst mit reiner Hand das königliche Szepter zu ergreifen. So fiel doch, was das politische Gefühl Shakespeares und seiner Engländer zu sehr verletzen mußte, das Reich Britannien nicht an Frankreich; der hochherzige Gemahl Cordelias hatte auf jede Mitgift verzichtet, der Gedanke, daß er seine Hälfte beanspruchen würde, lag also ganz fern, und Albanien, außer ihm der einzige Überlebende des königlichen Hauses, hat auf den erledigten Thron durch sein Recht und sein Gemüt eine unbestreitbare Anwartschaft.

Nicht aber dieser äußerer Grund allein — der dichterische Genius war es, der frei umgestaltete und individualisierte, was ihm nur in rohen Typen überkommen war. Wie jugendlich-liebenswürdig, wie edel und ritterlich wirkt der König von Frankreich in seinen wenigen Worten! Eine wie lebensvolle Figur ist aus dem Herzog von Cornwall geworden: hitzig, jähzornig, gewalttätig, in seiner auffahrenden Laune der leichteste Spielball seines klugen Weibes. Und wie scharf sind die beiden Unholdinnen Goneril und Regan voneinander unterschieden. Die ältere Schwester ist die leidenschaftlichere, großartigere, die schillernde „goldene Schlange", wie ihr Gatte sie nennt, die jüngere tückisch, verschlagen, kalt und, wenn sie leidenschaftlich wird, womöglich noch gemeiner als ihre Schwester. Jene kehrt alsbald *offen*, ganz auf sich selbst stehend, in glänzender Suada ihren Unwillen über das Gefolge Lears diesem gegenüber ans Tageslicht, die andere flüchtet *unter Vorwänden*, als sie von der Ankunft ihres Vaters hört, heimlich von Schloß und Hof, um dem unerwünschten Gaste zu entgehen. Goneril mit dem „Wolfsgesicht" entwirft weitreichende Pläne und ergreift keck alle Mittel, die sie zum Ziele führen können, Regan mit dem „scheelen Blick", mit dem Auge, das, in Heuchelei geübt, sogar „wohltun" kann, läßt die Gelegenheit herankommen, ehe sie zum Handeln gebracht

wird; die eine plant den Tod ihres Gatten und vergiftet ihre Schwester, um das Weib des vielumworbenen Bastards zu werden, die andere schaut kalt der teuflischen Blendung Glosters zu und ersticht von rückwärts den Diener, der ihren Gatten hindern will, dem mißhandelten Alten auch noch das zweite Auge zu rauben. Wenn Regan, immer bereit, solange es geht, leise zu treten, katzenartig zu schleichen und den Schein zu wahren, wenigstens erst ihre Witwenschaft abwartet, ehe sie ihre Augen auf Edmund Gloster richtet, wirbt die andere, jeden Schutz der Sitte verachtend, mit heißerer Neigung um seine Gunst, als ihr Gemahl noch lebt. Und wie begreiflich ist es, daß dem hitzigen Cornwall die kalt berechnende Regan vermählt wird, Goneril dem sanften Albanien, den ich mir jünger denke als sein Weib, und dem die großartigen Züge dieses Scheusals, das ihn so gänzlich verkennt und seiner so bald überdrüssig wird, imponiert haben mögen. Wie oft sucht der zartere (oder jugendlichere) Mann die Ergänzung seines Ichs in der heldenhaften junonischen Frau! Ich muß gestehen, daß ich diese scharfe Charakterzeichnung der weiblichen Teufel, besonders der Goneril, die, wild wie sie gelebt, mit dem brutalen „Frag' mich nicht, was ich kenne" die Szene verläßt, um sich mit eigener Hand zu erdolchen (Oechelhäuser, dem es in seinen „Einführungen in Shakespeares Bühnendramen" an lichtvoll bezeichnenden Wendungen sonst gebricht, nennt es zutreffend das „Todesgeheul einer Tigerin"), noch bewunderungswürdiger finde, als die rührende Schöpfung der Cordelia, die, in den letzten Akten von dem süßesten poetischen Reiz, doch im ersten an einem eigentümlichen Gebrechen leidet: sie ist sich der Vorzüge ihres Schweigens vor dem pomphaften Reden ihrer Schwestern zu sehr bewußt und steht damit, was der Dichter gewiß nicht beabsichtigt hat, reflektierend über sich selbst. Das bleibt ein Fehler, wie man sich ihr Verhalten nun auch deute. Denn ist dasselbe nichts als der Ausfluß einer ganz unbemakelten, durch und durch wahrhaften und naiven Natur, dann begreift man zwar ihre dürren, ablehnenden Antworten auf die Provokationen ihres Vaters immerhin („Nichts, gnäd'ger Herr" und „Ich lieb' Eur' Hoheit, wie's meiner Pflicht geziemt, nicht mehr, nicht minder"), obwohl Cordelia selbst

sich sagen konnte, daß dem grillenhaften Alten, der sie mit fast abgöttischer Zärtlichkeit liebt und der in der prunkvollen öffentlichen Abdankung und Reichsteilung doch nur einer Wallung der Güte folgt, die bei all' ihrer Torheit allein schon um der Liebe willen mit Schonung hätte ertragen werden sollen, daß dem Alten diese verletzenden, anscheinend absichtsvoll verletzenden, harten und grausamen Worte eine tiefe Wunde schlagen würden — aber man versteht nicht im geringsten, daß diese ehrlich naive Seele, die sich auch zu einer liebevollen Notlüge nicht verstehen kann, sich selbst und ihren Wert so genau kennt. Denn fast jede Pietätsphrase der Schwestern, die sie ironisch „Des Vaters Edelsteine" nennt, begleitet sie mit einer kritischen und selbstbewußten Glosse. „Was sagt Cordelia nun? Sie liebt und schweigt." — „Arme Cordelia dann! Und doch nicht arm; denn meine Lieb', ich weiß, Wiegt schwerer als mein Wort." — Sie nennt ihre Wortkargheit einen „Mangel, der sie reicher macht", und beantwortet den Vorwurf der Unzärtlichkeit mit Stolz: „So jung, mein Vater, und so wahr." Ist das naiv? Ist das nicht ein jedenfalls ungewollter Fehler, eine Inkonsequenz in der Ausführung der in der dichterischen Anschauung so schön entworfenen Gestalt? Wäre Cordelia selbst in Verwirrung, wüßte sie nichts von ihren Tugenden — sie wäre zehnfach rührender und ihre herbe Einfachheit und Schlichtheit unendlich viel ergreifender und wahrer. So aber ist sie eine Spielart der wissenden Tugend und Unschuld, wie es u. a. im „Sturm" die sonst so reizvolle Miranda ist. Will man aber annehmen, Cordelia lehne sich bewußt gegen die gleißnerischen Schwestern und die Heuchelei der ganzen Szene auf — und es liegt gewiß nahe, anzunehmen, daß auch in dieser reinen Seele eine Spur nordischen Ingrimms, etwas von dem Trotz und der Härte ihres Hauses, der Reizbarkeit ihres Vaters schlummert — dann glaube ich wieder, daß die makellose Herbheit einer solchen Natur in dem von ihr selbst heraufbeschworenen Unheil sich ganz anders fassen würde, als es Cordelia tut. Denn wer es über sich gewinnt, aller Etikette, aller Rücksicht auf einen alten achtzigjährigen Mann (den eigenen Vater!) zum Trotz in die Schmeichelreden der Lüge nicht einzustimmen, sondern

eher lieblos als unwahr zu sein, wer statt eines freundlichen Wortes für den verblendeten Kreis aus trotziger Wahrheitsliebe nur eine kalte Berufung auf die Pflicht hat, wer so, wohl verstanden, gegen den eigenen Herzensdrang und, wie nochmals wiederholt sein mag, aus Trotz handelt, der verhärtet auch nach außen, je härtere Folgen sein Betragen nach sich zieht, desto mehr. Wer jemals diesen bei Kindern, besonders bei Knaben gar nicht seltenen Trotz der Wahrheit aufmerksam beobachtet hat, wird mir Recht geben. Derartige Naturen tragen ihr Unglück still, hartnäckig, mit zusammengepreßten Lippen, und wenn es zuviel wird, wenn das Gefühl sie übermannt, dann ergießen sie sich wohl in einen heftigen Tränenstrom — wortreiche Klagen werden ihnen aber auch dann noch fern bleiben. Cordelia aber weiß nicht nur von den Vorzügen ihrer Wahrheit, sie ist also nicht nur nicht naiv, sondern sie bleibt auch in dem ihr zugeschriebenen Trotze keineswegs konsequent. Die Hilflosigkeit ihres Ausrufs „Ich Unglückselig'e!" („Unhappy that I am"), „Ich kann mein Herz nicht auf die Lippen heben", ist ebensowenig damit in Einklang zu bringen wie ihre Abschiedstränen: („Nassen Blicks verläßt Cordelia euch.") Denn der Trotz will kein Mitleid erregen und deutet nicht noch mit dem Finger auf die ihm unfreiwillig entpreßten Zeichen des eigenen Leides, das er am liebsten ganz verborgen hätte. Dies und Cordeliens ruhige Einsicht in die Zukunft ihres Vaters lassen auf alles andere eher als auf Trotz schließen. Auch müßte doch, sollte man denken, dies Motiv (der Trotz) später, bei Cordeliens Wiedererscheinen in England, aufs neue berührt werden, hätte es wirklich im Plane des Dichters gelegen. Die wahrhafte Cordelia, die auf den Ton der Gleißnerei nicht einzugehen vermag, der das Wort auf den Lippen erstirbt, weil sie nicht anders kann, weil die Natur ihr einen Riegel vor die Zunge gelegt — diese Cordelia kann aus ihrem Frankreich mit reinem, unbelastetem Herzen zurückkehren, und es spricht nur für die großartige Schlichtheit ihres Gemüts, für die Lauterkeit ihres Gewissens, daß sie nicht daran denkt, sich selbst auch nur den kleinsten Teil an Lears Unglück zuzuschreiben, das sie wider ihren Willen doch wenigstens mit hat verschulden helfen.

Aber die trotzige Cordelia, die in jenem entscheidenden Augenblick ihrem treuen Herzen Schweigen gebot, weil die Prahlereien der Schwestern ihr den Sinn verhärteten, die das rechte Wort nicht finden wollte und die sich trotz der unverdienten Unbill, die sie selbst erfahren, doch immer und immer wieder sagen mußte, daß sie den geliebten Vater wissend gekränkt und die Urheberin seiner Leiden geworden, — denn würde er, wenn sie liebevoll auf seine Schwäche eingegangen wäre, nicht vor allen Dingen zu ihr, der geliebtesten Tochter, gekommen sein? — diese Cordelia hätte dem Vater mit heißen Tränen der Reue um den Hals fallen müssen, als sie ihn wiedersah, ja sie würde sich ihres Starrsinns in der Ferne jeden Tag angeklagt und über das Meer hinweg dem Vater schon längst die Hand zur Versöhnung geboten haben. Die Wahrheit bedurfte keiner Entschuldigung, aber der Trotz bedurfte ihrer, und Cordeliens liebreiches Gemüt würde sich eher zu streng als zu gelind angeklagt haben. Da nun weder dies geschieht, noch das Verhalten Cordeliens im ersten Akt dem psychologischen Charakter des Wahrheitstrotzes entspricht, so scheint es mir notwendig, diese letzte Auffassung fahren zu lassen, den müheloser, ohne großen Zwang, erklärt sich ihr Betragen immerhin aus der Naivetät einer echten, wahren Natur, die sich in ihrer Einfachheit in der großen gleißenden Welt allein und verlassen sieht, die wahr sein muß, auch ohne es zu wollen. Die Reflexionen Cordeliens über die Tugend ihres Schweigens bleiben bei dieser Auffassung, wie schon erwähnt, freilich immer ein schwerer Fehler, und ein ganz klares, unverwischtes Bild ergibt sich, wie man Cordelien auch betrachte, weder dort noch hier. Erst in der zweiten Hälfte des Dramas macht die überströmende Liebe ihres reinen Frauenherzens alle Kritik zu Schanden. Wie übrigens verschlossene, trotzige Charaktere poetisch zu gestalten sind, dafür liefern die Werke Björnsons und Ibsens, die neben Shakespeare stellen zu wollen mir natürlich im übrigen nicht in den Sinn kommt, die wertvollsten Proben.

Mit der Gruppe der königlichen Familie verbindet sich nun die Gruppe des Hauses Gloster, und zwar so, daß sie nicht nur die poetische Parallele der ersten wird, sondern ihre Geschicke

mit denen jener so eng zusammenflicht, daß es scheint, als wären die Stoffe überhaupt niemals getrennt gewesen. Anfangs ihre eigenen Bahnen wandelnd, berühren sich die beiden immer mehr, um endlich zermalmend aufeinander zu stoßen. Gloster, der leichtsinnige und weichherzige, gute Mann büßt für die Hilfe, die er dem alten Lear erzeigt; Edgar trifft mit dem rasenden König auf der Heide zusammen, und in dem Betrachten des vermeintlichen Wahnwitzes, in dem Spielen mit der nackten, ungeschminkten Wahrheit des Daseins, die sich ihm in dem zerlumpten armen Thoms zu offenbaren scheint, erfüllt sich Lears eigener seelischer Prozeß; Edmund endlich, der Teufel des Stücks, wird der Vollzieher des äußeren Schicksals an Lear und Cordelia und durch die Liebe, in der Goneril und Regan für ihn entbrennen, auch der Richter dieser. Zu Anfang sehr sichtbar in den zweiten Plan gerückt und der Leargruppe darum an Ausführlichkeit der Zeichnung und der Farbe nachstehend, teilt sie mit ihr die Schwäche der Exposition. Bei Lear bedarf es eines greisenhaft kindischen Streiches, um die Tragödie einzuleiten und den Konflikt möglich zu machen: der Erhebung der Liebeserzeigungen seiner Töchter zu einer pomphaften Haupt- und Staatsaktion, zu einem examen rigorosum, in dem die Nichtbeantwortung oder die unrichtige Beantwortung der gestellten Frage das Durchfallen der Kandidaten zur Folge hat; bei Gloster genügt eine unglaublich plumpe Intrigue, die ihrem sonst so schlauen Erfinder, dem verwegenen Bastard, wenig Ehre macht, um den edeldenkenden Edgar vom Herzen des Vaters zu reißen und von Haus und Hof zu treiben. Und Edgar selbst muß den frechen Ränken des jüngeren Bruders durch die unbegreiflichste Apathie, beispielsweise in der Szene des Scheingefechts, entgegenkommen, um das Gelingen derselben und seine Vertreibung von Haus und Hof zu ermöglichen. Er sagt zu allem ja, er geht auf alles ein, ohne auch nur das leiseste Bedenken zu hegen, ohne sich an das gute Herz des Vaters zu wenden und mit einem einzigen Wort die ihn bedrohenden Wolken zu zerstreuen! Edgar, der kluge Edgar, der sich im Laufe der Handlung als in allen Künsten der Verstellung so erstaunlich geschickt ausweist, der eine abenteuerliche

Rolle, die ihn vor Verfolgung sichern soll, wie ein großer Schauspieler durchführt, der so resigniert zu warten weiß, bis seine Stunde gekommen! Eine schwache Motivierung, die das ganze Haus Gloster, den alten Vater mitsamt den Söhnen unverdient erniedrigt. Gesteht man sie aber einmal zu, dann sind auch diese Charaktere wiederum von der genialsten Wahrheit, die nur in den schurkischen Kabalen des Bastards bisweilen zur Übertreibung verirrt. Wie wunderbar ist der Selbstmordversuch des geblendeten Alten aus seinem leicht wandelbaren, haltlosen Charakter erklärt, und wie ergreifend ist die Szene, in der der Sohn mit dem Todesgedanken des Vaters spielt, um ihn vom Verderben zu retten, — wie gewagt, aber wie groß! Wie schön ist die ernste Einkehr des Edgar, der bislang nur an sein eigenes Heil gedacht, nun aber, als er den Wahnsinn des königlichen Greises erblickt, ausruft: „Seh'n wir den Größern tragen unsern Schmerz, kaum rührt das eigne Leid noch unser Herz." Wie herrlich sind die Getreuen und Diener, die zur Partei des Königs und zur Gegenpartei gehören, in die Handlung verflochten und mit ihr paralleliziert: der treue, schlagfertige und kluge Kent; der Edelmann, der am Hofe Albanien den König zuerst darauf aufmerksam macht, daß die Dienerschaft der Goneril ihm nicht mehr mit der nötigen Aufmerksamkeit entgegenkomme, und der „bewegt wie das Wetter" den Alten auf der Heide sucht; der Diener Cornwalls, der unerwartet für den mißhandelten Gloster eintritt und die edle Wallung mit seinem Leben büßt — auf der andern Seite der hündisch-dienstfertige Haushofmeister; der beförderungssüchtige Hauptmann, der Cordelien hängt und dafür von Lears Hand fällt. Und zwischen allen und über alles die ergreifende, tragisch peinigende, fast unheimliche Gestalt des Narren, dessen bewußte, absichtliche Tollheit sich mit der wahren, ungewollten des Königs und der gespielten Edgars zu einem grausigen Terzett vereint, das an Erfindung kaum durch Dantes Höllenphantasien übertroffen wird, an poetischer Wirkung hoch über ihnen steht.

Es konnte bei der Überfülle des Stoffes nicht ausbleiben, daß die Handlung von Szene zu Szene springt und daß die Zeit für den Dichter so gut wie nicht vorhanden ist. Man weiß

zur Genüge, daß die Shakespearesche Bühne dies gestattete und daß hierin für die damalige Zeit ihr idealster Vorzug begründet liegt. Die Personen stehen sich aber unleugbar auch oft im Wege; Lear ist zwar die alle andern überragende Hauptperson, die übrigen aber sind sich in ihren Geschicken ziemlich gleich, und die Geschicke aller sind sehr bedeutend. Einen Tod so mitten im Stück wie den Cornwalls und seines Dieners hätte sich kein anderer Dichter erlauben dürfen. Die Tragik wuchert an allen Ecken und Enden hervor; die Überfülle will uns verwirren; wichtige Motive treten, wie die Verliebung Gonerils und Regans in den Bastard, ohne ausgetragen und ausgestattet zu sein, in die Handlung; die Dosen werden zu stark, es kommen Augenblicke, wo sie unsere Teilnahme schwächen, anstatt sie zu kräftigen. Aber immer zieht Lears Schicksal unsere Herzen wieder mit ganzer Gewalt an sich. Auch für die äußere Wahrscheinlichkeit der Handlung brachte das Zusammendrängen und die Veränderung des gegebenen Stoffes einige Gefahren, die Shakespeare nicht ganz besiegt hat. Abgesehen von den einleitenden Szenen bleibt auch der Umstand, daß der König von Frankreich aus dem Stücke vollständig entfernt wird, nur oberflächlich motiviert. Der Dichter hätte ihn für den tragischen Schluß eben nicht gebrauchen können. Damit mag sich sein Verschwinden erklären. Tragisch aber mußte ein Werk enden, das begonnen hatte wie dies. Kläglich genug ist „das Los des Schönen auf der Erde", furchtbar genug ist der Tod Cordeliens und ihres eben aus schwerer Wahnsinnsnacht wiedererstandenen Vaters — aber wäre ein anderes Ende möglich? Zwar von einer Schuld der Cordelia mögen konstruktionssüchtige Theoretiker reden — Lears Geschick reißt sie mit zu Boden. Wenn ein mächtiger Eichbaum stürzt, sinken auch die nachbarlichen Sprossen, wenn ein Felsen zu Tal geht, verkündet die Verheerung seine Spur. Aber, hat man mit Recht gefragt, würde uns das Schicksal der siegenden Cordelia nur halb so ergreifen, wie das der besiegten? Und ist denn das Leben alles? Die trostreiche schöne „poetische" Gerechtigkeit — das wirkliche Leben übt sie so selten. Es ist auch schon etwas Großes, sagen zu können: das Gute, das Schöne

war doch einmal da, in dieser oder jener Gestalt. Daß es vergeht, ist nur allzuirdisch, daß es durch Glück und Güter belohnt wird, allzu unirdisch! Und wie könnte unser ästhetisches Gefühl den Tod der Cordelia fordern dürfen, wenn unser natürliches Gefühl ihm widerspräche? Sie befinden sich vielmehr in völliger Übereinstimmung und sehen in Cordeliens Untergang eine furchtbare, tief erschütternde Wahrheit. Nimmt doch alle Kunst ihre Gesetze aus dem, was ist. Der Ausgang der Tragödie ist herb, wie man ihn von Shakespeare erwarten konnte, aber er ist unantastbar. „Was Fliegen sind den müß'gen Knaben, das sind wir den Göttern. Sie töten uns zum Spaß", sagst Gloster; und an einer anderen Stelle bejammert er den König: „O du zertrümmert Meisterwerk der Schöpfung" und fügt hinzu: „So nutzt das große Weltall einst sich ab zu nichts." So ist „Lear" die ergreifendste Folie zum „Hamlet". Aus beiden klagt das Sophokleische „Nicht geboren zu sein" und der brennende Wunsch nach Erlösung. „O schmölze doch dies allzu feste Fleisch!" ruft Hamlet aus, „Brich, Welt, vergeh'!" der edle Albanien. Wenn im „Hamlet" der Weltschmerz sich grüblerisch nach innen kehrt, schäumt er im „Lear" fesselos in wilder Tobsucht aus und lädt allen Schein und Schimmer der Erde vor sein Gericht. Dort führt er zu völliger Passivität, zur Lahmlegung aller Handlungen, hier zur rasendsten Aktivität. Beide, Hamlet und Lear, wollen keine Täuschung, keine Phrase, nicht die hundert bunten Pflaster auf die Wunden der Menschheit, die der Leichtsinn des Tages und die Nichtigkeiten der Erde ihnen bieten können. Für Hamlet bedeutet der Purpur nichts mehr, seit ihn ein „geflickter Lumpenkönig", dem dieselben Kreaturen schmeicheln, die noch vor kurzem das Knie vor seinem erlauchten Vater gebeugt, sich anmaßen durfte; Lear, der sich für unantastbar hält, muß erkennen, wie seine Geschöpfe ihn betrogen: „Sie sagten mir, ich sei alles in allem; das war eine Lüge — ich bin nicht fieberfest", und als Gloster ihm die Hand küssen will, die Hand, die Königreiche verschenkt hat, als wären es Kuchen, die Hand, vor deren Wink die Vasallen bebten, wischt er sie erst ab, weil sie „nach Sterblichkeit riecht". Wenn Hamlet in der eigenen Mutter das Weib ent-

würdigt sehen muß und ihr mit furchtbaren Worten das „Herz ringt", fordert Lear, der Welterfahrene, zur Einsicht Gekommene, das ganze Geschlecht vor die Schranken und spricht ihm ein grauenvolles Urteil. Ein Glück, daß wir davon hinwegnehmen dürfen, was der Wahnsinn hinzugetan, daß die Erde stille Täler, Gärten und Blumen hat, von denen das Elend nichts ahnt, und daß doch auch derselbe unglückliche Alte, dem sich in seinem Jammer so manche furchtbare Wahrheit erschloß, noch erfahren muß, daß es Cordelien gibt, und daß man „über goldne Schmetterlinge lachen kann".

Eine Lear-Aufführung steht und fällt mit dem Darsteller des Lear. Die Rolle gehört zu denjenigen, deren Qualitäten dem Schauspieler angeboren sein müssen; sie können nicht anerzogen werden. Im Wiener Stadttheater spielte vor längerer Zeit unter Laube Herr Arnau den König, ein in bürgerlichen Väterrollen und überall da, wo es eine schlichte, gesunde Empfindung schlicht und einfach wiederzugeben galt, vortrefflicher Künstler. Aber da sein Naturell mit dem des Lear in Widerspruch stand, blieb gerade er, trotz Laube, in dem tüchtigen Ensemble hinter seiner Aufgabe weit zurück, während minder wichtige Partien von mittelmäßigen Schauspielern, dank der umsichtigen Oberleitung, ausreichend vertreten wurden. Andererseits gehört die formelle Gestaltung der Rolle, wenn der Schauspieler das Material dafür, die Genialität der Leidenschaft und des Wahnsinns, besitzt, zu den schwierigsten schauspielerischen Problemen. Kennt der Schauspieler jene Leidenschaftlichkeit und Nervosität, die die erste Voraussetzung einer psychischen Erschütterung wie die des Lear ist, Schwung, Großartigkeit und die imponierenden Töne des Herrschers, hat er also alle Mittel zusammen, wie schwer ist es dann noch, gerade die wichtigsten dieser Eigenschaften künstlerisch zu bändigen! Es heißt die Vorzüge der Jugend mit denen des Alters vereinen. Ich habe zwar weder Ludwig Devrient noch Seydelmann als Lear gesehen, aber von den zahlreichen Darstellern, die ich kenne, gefielen mir die jüngeren immer noch besser, als die älteren, die durchschnittlich zu ruhig waren, am besten vor vielen Jahren der jüngste: Kahle in Berlin, der in

der unter Laube studierten Rolle 1871 im Schauspielhause unter außerordentlichem Beifall gastierte und auf Grund dieses Gastspiels engagiert wurde. Aber auch er wurde wie andere in Sprache und Bewegungen, je höher die Erregung des Charakters stieg, desto jugendlicher, und heutzutage liegt seiner ganzen Spielweise der Charakter fern. Ernesto Rossi, dessen Othello zu den genialsten Offenbarungen der Schauspielkunst gehört, ist als Lear von einem äußerlichen, komödiantischen Zuge nicht ganz frei, Barnay zersplittert die Rolle in lauter kleine geistreiche Details, und Sonnenthal, der der vollkommenste Lear deutscher Zunge werden müßte, hat die Rolle zwar wiederholt gelegentlich seiner Gastspiele, aber erst neuerdings in der Wiener Burg zum ersten Male gespielt.

Es ist eigentümlich, daß diese großartigste Schöpfung eines Dichters, trotzdem sie in die tiefsten Tiefen der Menschennatur hinunterreicht, doch jede Deutung gebieterisch zurückweist. Sie bedarf keiner. Das hellsehende Auge des Dichters hat sie wie im Feuer durchschaut, die Hand sie im Fieber des poetischen Wahnsinns geschaffen, — flammend erhellt sein Genius ihre tiefsten und geheimsten Spalten. Es ist alles klar und einfach, als müßte es so sein, als läge die Erkenntnis dieses Ungeheuren auf den Gassen. Schon die erste große, so sehr gewagte Szene birgt alles Kommende in sich. Eine Hemmung dieses rücksichtslosen Willens — und es muß ein Unglück geben. Diese Natur, aus ihrer Sicherheit gebracht, muß ohne Rettung in sich zusammenstürzen und zertrümmern. Einer Grille werden Cordelia, wird der derbe, redliche Kent geopfert. Ohne Einsicht traut der durch seine Schmeichler verwöhnte Mann den geschmacklosen Liebesbeteuerungen seiner schändlichen Töchter. Die ganze Hoffart des siegesgewissen Alten ist in diesem Auftritt zusammenzufassen. Je höher er sich dünkt, desto begreiflicher wird sein Sturz. „Jeder Zoll ein König", so erscheint er sich in seiner unköniglichen Torheit, als er pomphaft unter seine Vasallen hinausruft, „er habe noch nie einen Wortbruch gewagt". Und nun kommt das Unglück. Die Reue meldet sich, geschäftigt hält der Narr die Wunde offen: er gedenkt Cordeliens. Am Schmerz aber geht kein Lear zu Grunde. Da geschieht das von ihm Unbegriffene,

nicht zu Begreifende: man verweigert ihm den Respekt. In wundervoll durchgeführter Parallele kommt ihm mit der Einsicht, daß er auch nur ein Mensch sei und nicht „alles in allem", immer wachsend der Wille, gegen das anrückende Geschick zu kämpfen und sich sittlich zu bändigen. Die erste Erkenntnis, daß man ihn am Hofe der Goneril nicht mit der nötigen Ehrfurcht behandelt, hat er still in sich verschlossen („Du erinnerst mich nur an meine eigene Wahrnehmung", erwidert er dem ihn sorglich darauf hinweisenden Edelmann), die Frechheit des Haushofmeisters scheint ihm durch die kräftige Intervention des Kent-Cajus noch genügend bezahlt; als aber Goneril ihm mit cynischer Offenheit ihre ersten Klagen vorträgt, steht er starr wie vor etwas Unfaßbarem. („Bist du unsere Tochter?" — „Kennt mich hier jemand? Nein, dies ist nicht Lear. Spricht Lear so? geht so? wo sind seine Augen?" — „Euer Name, schöne Frau?") Dies ist vom Schauspieler wohl zu betonen. Der Titanensturz bringt dem Lear den Wahnsinn. Aus erträumter olympischer Herrscherhöhe stürzt er in die arme Menschlichkeit hinab. In einem großartigen, grauenvollen Fluche entlädt sich der Grimm und der Jammer des Königs, des Vaters. Zusammengeballt liegt in diesem schauerlichen Anathem noch einmal der ganze rednerische Pomp des allgebietenden Mächtigen; von nun an zerstückelt und zerbricht er, immer mehr schaut aus dem zerfetzten Königsmantel der arme gebrochene Menschenleib.

Die Szenen vor Glosters Schloß sind schon von ganz andrem Ton. Jetzt hat der Purpur ein Loch. Der Glaube an seine Allmacht hat den alten Mann verlassen. Er befiehlt nicht mehr, er bittet. Wie rührend sind seine Versuche, sich zu beherrschen! Er kann Kents Blockung, diese ihm persönlich angetane Schmach, auf Augenblicke vergessen. Die schamlosen Ausflüchte Cornwalls und seines Weibes, die ihr Schloß bei Nacht und Nebel verlassen und bei dem guten ergebenen Gloster Einkehr gehalten haben, nur um den König nicht bei sich aufnehmen zu müssen, bringen ihn wohl auf kurze Zeit außer sich — aber auch dieser offenbaren Mißachtung will er gelassen begegnen („Kann sein, er ist nicht wohl"). Da bringt ihn die Erwähnung

Gonerils aufs neue in die Raserei des Fluchens, bis die Tigerinnen beide das unglückliche Opfer in ihre Mitte nehmen, sich spielend zuwerfen und es todwund in die Nacht des Wahnsinns hetzen. Der sittliche Wille hat dem Greise nichts mehr genützt, er kam zu spät — nur in der geistigen Umnachtung kommt er zu voller Einsicht, entkleidet er sich aller trügerischen Pracht der Erde, aller Phrase und Lüge; mit seinem Verstande muß er die Wahrheit erkaufen. Mit welch' genialer Intuition Shakespeare den psychiatrischen Prozeß zur Darstellung gebracht, in dessen Gesetze erst die Wissenschaft unserer Tage Einblick erlangt hat, das lese man in den Schriften von Neumann „Über Lear und Ophelia" (Breslau 1866) und Stark „König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie" (Stuttgart 1871). Alle äußeren Zeichen, das Abreißen der Kleider, das Singen und Kränzewinden entsprechen auf das vollkommenste den jeweiligen Stadien der Krankheit, deren ganzer Verlauf nach der Darstellung dieser Sachkundigen auch nicht eine einzige Lücke und Inkonsequenz aufweist. „Die Tobsucht," sagt Stark (pag. 63), „ist diejenige Form der Seelenstörung, bei der eine fortgesetzte kontinuierliche Aufregung, eine anhaltende Exaltation und Ausschweifung des Wollens das hervorstechendste Symptom bildet. Die Folge dieser krankhaften Vermehrung der Willenskraft ist eine gesteigerte Selbstempfindung, ein erhöhtes Selbstgefühl, eine potenzierte Energie, eine krankhaft übermütige Verstimmung und Selbstüberschätzung . . . . Die weitere und bei diesen Kranken zunächst und vor allem in die Augen springende Folge hiervon ist ein lebhafter Drang zu Bewegungen und Muskeltätigkeit, der sich in großer äußerer Hast und Unruhe, in einer beständigen quecksilberartigen Beweglichkeit und Lebendigkeit, in Tanzen und Springen, in lebhafter, rascher Sprache, Singen, Schreien und Lärmen, und in der jäh wechselnden Mimik äußert und Luft macht." Das Überwiegen der heiteren Gefühle im weiteren Verlauf der Krankheit, die mit der beginnenden Heilung eintretende Ermattung und geistige Depression, ja selbst das Verhalten des Arztes — alles findet die Zustimmung der Psychiater und ihre und aller staunende Bewunderung über dies Hell-

sehen des Genies. Diese kleine Schrift Starks hätte Tommaso Salvini kennen sollen, der zuerst in dem römischen „Fanfulla“ eine Reihe inzwischen wiederholt ins Deutsche übertragener dramaturgischer Aufsätze veröffentlichte, die den Beweis erbringen, daß man ein großer Schauspieler sein und doch in ein dichterisches Werk nur die schwächste Einsicht besitzen kann. In seinen „gelegentlichen Betrachtungen“ über den Lear glaubt er, die vielleicht von keinem Verständigen gehegte Ansicht, der König sei bei seinen achtzig Jahren ein gebrechlicher „schlotternder“ Greis, bekämpfen zu müssen und wendet sich zugleich damit gegen die Vorstellung von Lears geistiger Umnachtung. Er zitiert das Wort des Edelmannes an Kent:

„Er will in seiner kleinen Menschenwelt
Des Sturms und Regens Wettkampf übertrotzen“,

und fragt, wie ein solcher Mann nicht von wetterfestem Schlage sein und Löwenmark in den Knochen haben solle? Gewiß: aber indem Salvini das Krankhafte in der gewaltsamen Anspannung und Steigerung seiner Kräfte verkennt, bleibt er auch gegen jede augenfällige Äußerung des Irrsinns Lears befremdlich blind und gelangt zu den Sätzen: „Wohl gebe ich zu, daß er aus dem Gleichgewicht geriet infolge tiefster, undenkbarster Kränkung; dazu die „schweflichten, gedankenschnellen Blitze“, denen er ausgesetzt ist und die Gesellschaft des verkommenen, in verstelltem Wahnsinn redenden Edgar! Dies ist gleichsam ansteckend. In diesen Szenen strotzt es von Verfluchungen, Gleichnissen, tiefsinnigen Betrachtungen, moralischen und philosophischen Sentenzen, welche vom Undank ausgehen und darauf zurückführen. Wäre Lear wirklich irrsinnig, wie könnte er dann beim bloßen Anblick seiner Cordelia gleich wieder bei voller Besinnung sein? Blödsinnige sind viel schwerer zu heilen als Tobsinnige, und solche wiederum könnten durch ein so einfaches Mittel nie und nimmer genesen. Lear hat begreiflicherweise das Delirium, indessen bei den ersten liebevollen Worten der verstoßenen Tochter verlassen ihn die bösen Geister.“ Unklare, unstichhaltige Worte, ebenso unhaltbar wie die Weisung des Verfassers an den Schauspieler, man müsse im Gegensatz zu der allgemeinen Regel der Steigerung als „Lear“

im decrescendo abwärts gehen, anfangs am stärksten auftragen und die Mittel nach und nach dämpfen.

Wenn Salvini an einer anderen Stelle die Bemerkung macht, die beiden rebellischen Töchter würden ja gewissermaßen gerechtfertigt dastehen, wenn Lears Betragen ein unsinniges wäre, „denn gegen Torheiten öffentlich Einspruch zu tun ist jedem vernünftigen Menschen ohne weiteres gestattet", so läßt sich dagegen nur sagen, daß Gonerils und Regans Verhalten moralisch und ästhetisch gleich unerträglich wäre, wenn es nicht aus des Vaters launenhaftem, gewaltigem Wollen eine wenn auch noch so winzige Entschuldigung schöpfen könnte. Sie verschließen ihr kluges Auge den Torheiten in der Komödie der Reichsteilung, in der aberwitzigen Verstoßung der Cordelia nicht. Sie glauben zusammenhalten zu müssen und den kindisch werdenden Mann bevormunden zu dürfen. Kraft weckt die Kraft, Lears grenzenloses Herrschergefühl den Widerspruch und die Gegenmanöver der von allem Guten weit entfernten Töchter. Salvini hätte nur von der ungebrochenen Kraft des Körpers und des Willens, die er bei Lear richtig voraussetzt, auf die Töchter anders als er es tut schließen sollen, während sein amerikanischer Kollege Edwin Booth wohlgetan hätte, seinerseits von der Empörung der Töchter einen richtigeren Schluß auf den Zustand und das Verhalten des Königs zu ziehen. Denn Booth spielte ihn wirklich als den schlotternden, hinfälligen Greis, der mit dem Kopfe wackelt und bei jedem Anstoß in Tränen ausbricht. Er weinte bei der Verfluchung des Goneril, wand sich vor Regan auf den Knieen und steigerte durch seine bejammernswerte Hilflosigkeit die Schändlichkeit der Töchter nicht nur zum Ungeheuerlichen, sondern zum Unmöglichen. Einem so kläglichen Alten gegenüber wäre jede Grausamkeit eine Bestialität, deren Platz nicht mehr in den Reichen der Kunst, sondern nur noch vor den Schranken der Gerichte oder unter den Fäusten der Lynchjustiz wäre. Ein solcher Mißgriff heißt Shakespeares ästhetische Weisheit schwer verkennen. Booth war ein Künstler von größter Begabung und schauspielerisch-vollendeter Durchbildung, aber von zarter Gestalt und Stimme. Trotzdem spielte er nicht nur den Hamlet (und zwar

bewunderungswürdig), sondern auch den Othello und Lear, und da ihm für diese Gewaltigen die natürlichen Mittel fehlten, modelte er sich ihre Charaktere nach seiner kleinen Person um: eine Mißhandlung des dramatischen Kunstwerks durch das Interesse des Schauspielers, die leider in England und Amerika üblich ist, die man aber in Deutschland nicht so ruhig ertragen sollte. Überdies brachte er uns das unsterbliche Werk (er spielte den Lear in der Zunge Shakespeares) in einer Theatereinrichtung, deren Frevel gegen den Dichter nicht überboten werden können und die dadurch gekennzeichnet sein mag, daß Goneril und Regan mit dem zweiten Akt völlig und für immer von der Bühne verschwinden. Warum ertrug man in Deutschland auch diese bei den deutschen Schauspielern glücklicherweise unmögliche Barbarei? Ich meinesteils gestehe, daß auch die stärkste schauspielerische Genialität mich für solche marternde Roheiten, für solche Zersetzungen des dramatischen Körpers, für solche Sünden wider den Geist des Kunstwerks nicht zu entschädigen vermag.

Noch bewunderungswürdiger ist meinem Dafürhalten nach die sittliche Kehrseite der geistigen Verdunklung, die die Schöpfung Lears erst zum Kunstwerk macht. Das bloße Krankheitsbild, so meisterlich es wiedergegeben würde, konnte niemals das letzte Ziel künstlerischen Schaffens sein, und man hat mit Recht gesagt, daß der Wahnsinn ein bedenkliches Thema für die Kunst sei, weil er anstatt der freien Gesetzmäßigkeit des menschlichen Handelns, die die Krone des Lebens wie der dramatischen Kunst ist, weil sie immer folgerichtig bleibt und stets denjenigen Weg einschlägt, der mit Notwendigkeit gewählt werden muß, ihre sich zwar frei fühlende, in Wirklichkeit aber ganz unfreie, unberechenbare und unzurechenbare Störung darstellt. Aber in diesem großartigen Zusammengehen der Vernichtung des Geistes mit der Heilung des armen alten Mannes von all' den Auswüchsen seiner unumschränkten siegessicheren Selbstherrlichkeit liegt eine so gewaltige sittlich wirkende Macht, daß man des Eindrucks der Freiheit niemals beraubt wird. Von diesen zerbrochenen Tafeln flammt uns eine Offenbarungskunde entgegen, wie sie der größte Weise, der im Vollbesitz seiner gesunden Kräfte schafft, nicht eindringlicher

hätte predigen können. Es würde nichts nützen, der Rolle in alle Einzelheiten weiter zu folgen. Die Rolle ist, wie gesagt, nicht dunkel. Dem Schauspieler, der die innere Berufung für sie hat, erschließt sie sich ohne Kommentar. Nur daß unter dem Sturm der Elemente, unter der Hast, dem Lallen, Stammeln und Stöhnen des Wahnsinns für den Hörer das deutliche Verständnis der großen Wahrheiten nicht verloren gehen darf, die sich dem umnachteten Geist im Blitzschein offenbaren!

Auch den furchtbaren Helfer beim tragischen Prozesse, den Narren, wird kein Erklärer schärfer beleuchten können, als es der Dichter schon getan. Er ist die Wahrheit in aller Schärfe und Herbigkeit, ein „bittrer Narr", dessen weltschmerzliches Antlitz in der Umhüllung der Narrenkappe nur noch mehr erschreckt. Er kann es nicht lassen, er schürt und schürt, er muß die Krankheit in seinem Herrn zum Ausbruch bringen, als gäbe es keinen andern Weg der Heilung. Er liebt den alten Lear wie ein Arzt. Er denkt nicht daran, die Wunden zu verdecken, er arbeitet mit scharfer Pinzette in ihnen und übt das lustige Vorrecht seiner Stellung, die Wahrheit zu sagen, mit innerlich tief verwundeter Seele. In seinen klugen Augen hohnlächelt die souveränste Verachtung des Scheins. Seine Worte sind leichte Pfeile, er verschießt sie spielend, aber sie verstehen Wunden zu schlagen. Leicht, aber scharf und ernst. Für den Schauspieler ist sein Ton nicht eben schwer zu treffen, denn die Bedeutung der Figur, die in ihrer Stellung zu dem Helden und seiner tragischen Entwicklung liegt, hat mit der Schwierigkeit oder Leichtigkeit sie darzustellen nichts zu tun. Vor Bajazzotönen hat man wohl nicht nötig zu warnen, um so weniger, als die Konzessionen an den Jahhagel, die Shakespeare leider auch in dieser seiner bedeutendsten Clownschöpfung nicht ganz vermieden hat, unerbittlich zu streichen sind: ich meine die Abgänge des Narren am Schlusse des ersten Aktes und in der zweiten Szene des dritten. Es sind die Stellen:

„Die heut' als Maid noch kann bei meinem Abgang lachen.
Bleibt Maid nicht lang, wenn man nicht kürzer macht die Sachen",

und:

„Wenn Pfaffen mehr wert sind in Worten als Werken,
Wenn Brauer ihr Malz durch Wasser verstärken,

Wenn Edelleut' ihre Schneider schulen,
Wenn man statt der Ketzer verbrannt sieht die Buhlen,
Wenn stark immer des Gesetzes Arm ist,
Kein Ritter in Schulden, kein Junker arm ist,
Wenn auf den Zungen Verleumdung schweigt,
Im Volksgedränge kein Dieb sich zeigt,
Wenn Wuchrer ihr Gold auf der Straße beschau'n
Und Kuppler und Dirnen Kirchen erbau'n:
Dann wird das Reich von Albion
Geraten in große Konfusion;
Dann kommt die Zeit, wer lebt, wird seh'n,
Wo man mit Füßen pflegt zu geh'n.

Diese Prophezeiungen wird Merlin machen, denn ich lebe vor seiner Zeit."

Sie stehen, besonders die letzte, eine inkonsequente Priamel, in gar keinem Bezug zur Handlung, haranguieren lediglich das Publikum und würdigen eins der tiefsten und bedeutendsten psychologischen Gebilde auf den Rang der Harlekins herab, die, mit den Begebenheiten eines Schauspiels nur lose verbunden, vor Allem dem süßen Pöbel ein Lachen entlocken sollten.

Von den Einrichtungen des Stücks (jeder Regisseur legt sich, wie billig, die Aufgabe selbst zurecht), die ich kennen zu lernen Gelegenheit hatte, wüßte ich keiner unbedingt den Vorzug vor den andern einzuräumen. Viel Beherzigenswertes enthält die von Max Köchy, früher Charakterdarsteller und Regisseur in Petersburg, herausgegebene Redaktion des Dramas. Streichungen sind natürlich nicht zu vermeiden, kleine Zwischenszenen (Edmund und Curan, Cornwall und Edmund u. a.) können ohne Schädigung des Verständnisses fallen. Oechelhäuser opfer in seiner Bearbeitung die unvergleichlich schöne Doverszene (Glosters Sprung) — sie ist ja für die Haupthandlung minder wichtig, und doch — wer möchte sie leichten Herzens preisgeben? Zwei Szenen aber, die man leider oft genug streicht, dürfen durchaus nicht fehlen: Lears Gefangennahme und die zweite des vierten Aktes, die dem Albanien gehört („O Goneril, du bist des Staubs nicht wert"). Man gönne uns in dem trostlosen Jammer des Ausgangs die kurze Seligkeit des Gefühls, daß die opferfreudige Liebe alle Schrecken der Welt mißachtet, das Glück, in die Worte des durch die Liebestat der Tochter neugestärkten Vaters einstimmen zu können:

„Auf solche Opfer, o Cordelia, streu'n die Götter selber Weihrauch." Die Szene Albaniens ist aber unentbehrlich, um uns über den Wert dieses Charakters die Augen zu öffnen und uns begreiflich zu machen, warum er, der in dem Dilemma zwischen seinem Weibe und dem beleidigten König zweigeteilten Herzens, von der Gerechtigkeit und der Rücksicht auf die Genossin seines Lebens gleich stark bedrängt, so lange schwieg, doch würdig und fähig ist, mit Hilfe des durch die schlimmsten Prüfungen gestählten Edgar den „wunden Staat zu heilen".

Macbeth.

Man hat „Macbeth“ die größte der Shakespeareschen Tragödien genannt, „das erhabenste und wirksamste Drama, welches je die Welt gesehen“, und es wird dem Betrachter in der Tat schwer, sich dieser wunderbaren Dichtung gegenüber vor Hyperbeln zu bewahren. „Macbeth“ ist ein gewaltiges Werk, ebenso bewunderungswürdig durch die verschwenderische Fülle seiner alle Gebiete des Schreckens in und um den Menschen umspannenden Phantasie, durch die Deutlichkeit und Straffheit seiner Charakteristik, wie durch die Einfachheit und Übersichtlichkeit seiner Handlung und die Folgerichtigkeit und Stetigkeit, mit der sich ein psychologisches Problem ohne Sprünge und Gewaltsamkeiten an dem Helden vollzieht. In keinem andern seiner Werke außer dem „Coriolan“ hat der große Dichter es so sehr wie im „Macbeth“ verstanden, sich zu beschränken, sich vor stofflicher Überladung zu bewahren und zum Heil für die Genußfähigkeit seiner Zuschauer, die kaum bei einer andern Shakespeareschen Tragödie so kräftig angespannt bleibt, das Hauptinteresse auf den Helden zu konzentrieren. Diese außerordentlichen Vorzüge des Stückes, gegen die einige wenige Mängel nicht ins Gewicht fallen, erklären den Sieg, den es bei der Einführung Shakespeares auf der deutschen Bühne sofort errang, und die nachhaltige Wirkung, mit der es sich bislang behauptet hat und behaupten wird, solange es eine Bühne, solange es eine Literatur gibt. Man möchte „Macbeth“ die modernste der Shakespeareschen Tragödien

nennen, einmal in dem eben angedeuteten Sinne der heute geltenden dramaturgischen Technik, dann aber und ganz besonders um der eigentümlich skrupulösen Entwicklung willen, mit der der Held Schritt für Schritt dem Verbrechen und der Sünde verfällt, um des immer wachen Kampfes des guten Engels mit dem bösen und des immer erfolgreicheren Sieges der finsteren Gewalt willen, in dessen das Herz zusammenschnürender Allmählichkeit und Notwendigkeit ein Hauptmoment der modernen Tragik beruht. Nie sonst hat Shakespeare wie im „Macbeth" den Verbrecher *werden* lassen. Hier fehlt einmal die „ruchlose Fertigkeit", mit der sich seine Schurken entweder schon als mit einer vollendeten Tatsache einzuführen pflegen oder die sie mit einer Geschwindigkeit erlangen, deren Bahn wir zu verfolgen nicht im stande sind. Macbeth ist ein Zauderer fast wie die Schillerschen und Nach-Schillerschen Helden. Um jeden Zollbreit Land ringt sein Genius mit dem Dämon — ein kraftvoller, erschütternder *menschlicher* Kampf! Darum verliert Macbeth auch keinen Augenblick unsere sittliche Teilnahme, darum stutzen wir selbst vor den grauenhaftesten Taten seiner halb wahnsinnigen Cäsarenwut nicht wie vor etwas Unverständlichem, dem gewöhnlichen Maß der Dinge Entrückten; darum erscheint uns vor allen Dingen der Held nicht wie ein Überbleibsel einer versinkenden Welt riesenhafter Barbaren, wozu ihn seine Zergliederer stempeln möchten, einer Welt, die mit anderm Maße als die unsrige gemessen werden müßte — im Gegenteil, seine Kämpfe, seine Leiden, sein Untergang, sind uns bis in die kleinste Fiber verwandt und ein fast typischer künstlerischer Ausdruck für die Gewissenskämpfe jeder menschlichen Brust.

Das Stück beginnt, dem Bilde, welches die Tragödie entrollt, entsprechend, schauerlich und phantastisch, in genialster Vorbereitung der Stimmung durch die entfesselten Elementargewalten auf der unheimlichen, nebligen, gestaltenbildenden schottischen Heide und durch die Hexen. Aus ihrem Munde hören wir zuerst den Namen des Helden, mit ihnen werden wir der Kardinalfrage der Tragödie sofort nahe geführt. Ich halte es für müßig, die Frage, ob die Hexen *nur* als Reflexe der Seele Macbeths, als

Verkörperungen seiner eigenen finsteren Gedanken aufzufassen seien, hier eingehend zu behandeln, da die richtige Antwort, das „Nein", so sichtlich auf der flachen Hand liegt. Der Umstand, daß sie nicht nur dem Helden, sondern auch dem Banquo weissagen, daß sie untereinander und mit ihrer Meisterin, der Hekate, reden und verkehren, läßt sie augenfällig als wirkliche, selbständige Wesen erscheinen, an die zu glauben zu Shakespeares Zeit allgemeine Tradition und bei der Wichtigkeit, die König Jakob der Hexenfrage beilegte, sogar guter Ton war. Shakespeare, der sie nicht etwa für die Macbeth-Tragödie erfand, sondern sie mit dem Stoffe in der Holinshedschen Chronik vorfand, hatte darum für die geneigte Phantasie seiner Hörer leichtes Spiel, um so leichter, je mehr er den Unholdinnen, die über der Zeit und dem Raume im Dienst der bleichen Hekate ihre namenlosen Werke schaffen, den „Fairies", den „weird sisters", jene gemeinen, niedrigen, halbkomischen Züge lieh, mit denen der Volksglaube die armen alten Weiber, die für ihn zu Hexen wurden, zu belasten liebte. Reginald Scotts „Discovery of witchcraft" und des bibelfesten Königs „Dämonologie" gaben dem Dichter reichliches Material, das er zu charakteristischer Ausschmückung der Hexenzunft auf das trefflichste verwertete. Nur aber zur Ausschmückung. Denn wesentlich für die Handlung sind weder die gewürgten Schweine, das schmatzende Matrosenweib, der Lotsendaumen noch das ganze wüste Ragout des Hexenkessels. Und so hat denn Schiller, immer mehr auf die Verdeutlichung des dramatischen Grundgedankens als das Malerische, Stimmungsvolle bedacht, worin Shakespeare ihn und alle übrigen deutschen Dramatiker überragt, in seiner Übersetzung, die zu verwerfen schon seit Jahren als eine Anstandspflicht gegen Shakespeare betrachtet wird, diese dramatisch unwesentlichen, aber zu der Landschaft und dem phantastischen Gebrodel in Macbeths Phantasie so wundervoll stimmenden Details teils ganz beiseite gelassen, teils durch andere nicht immer glückliche ersetzt (die gar zu prächtig und romanzenhaft tönende Lied-Erzählung von dem durch das Gold verführten Fischer), daneben aber einige Stellen eingeschoben, die ihm in ihrem großartigeren Wurf zu

der großartigen Entwicklung der Persönlichkeit Macbeths besser zu passen und sein Verhältnis zu den Hexen klarer zu stellen schienen. Denn eins muß von vornherein als ein arger Irrtum abgelehnt werden, der Glaube, Schiller habe durch seine Zusätze Macbeth zum bloßen Opferlamm der Hexen und diese zu den eigentlichen Schöpferinnen seiner Verbrechen machen wollen. Das ist für einen Dramatiker von der Art und Größe Schillers unmöglich, und dem widerspricht der Buchstabe seiner Worte. Wenn die erste der Hexen ihren Schwestern etwas wie eine Mahnung und Warnung zuruft, die zuguterletzt keinen andren Zweck hat als den Vorsatz dieser beiden und zugleich ihren eigenen zu schärfen (denn sie stimmt hernach unbedenklich ihren Taten zu), dann sagen die zweite und dritte klar und bündig „Er kann es vollbringen, er kann es lassen" — „Wenn er sein Herz nicht kann bewahren, Mag er des Teufels Macht erfahren", — „Wir streu'n in die Brust die böse Saat, Aber dem Menschen gehört die Tat." Das Bild von dem Ausstreuen des Samens mag streng genommen zu viel sagen, wenn man bedenkt, daß das böse Begehren in Macbeths Brust schon heimlich keimt und nur des Anlasses harrt, um zur Tat überzugehen. Aber diese Veranlassung oder vielmehr das Zuschieben der Veranlassung zu verkörpern sind die Hexen eben da, und eine gewisse Aktivität wird ihnen im Gang der dramatischen Entwicklung darum immer zukommen müssen — denn sonst hätten sie einfach fehlen und der Prozeß sich ganz und lediglich in Macbeths Innern ausgestalten können. Es genügt eben nicht, daß ein äußeres Bild auf die Netzhaut des Auges fällt, der innere Sinn muß auch imstande sein, diesen äußeren Eindruck aufzunehmen und zu verarbeiten — es genügt nicht, daß Macbeth zum Than von Cawdor wird und daß König Duncan sein Haus betritt, diese Tatsachen müssen erst in das Gesichtsfeld des bis jetzt noch nur in Macbeths Innern lebenden Verbrechers — des Gedankenverbrechers — gerückt werden, und dies Amt (das in Wirklichkeit der Mensch selbst oder vielmehr eine der Kräfte seiner Seele vollzieht) üben im Drama die Hexen. Sie irren darum gar nicht, wenn sie (bei Schiller) Macbeth einen „edlen Helden", wenn sie ihn nicht

nur tapfer, sondern auch „gerecht und gut“ nennen. Denn war er das bis dahin nicht? Wer mißt den Menschen nach den bösen Regungen, die er bekämpft? Ja, macht dies Bekämpfen derselben nicht eben seine Gerechtigkeit und Güte aus? Noch hat er die Tugend nicht befleckt und noch ringt er mit der Versuchung. Und eben so wenig irren sie, wenn sie ihr Tun eine Verführung und Verlockung nennen, denn sie sind nichts als die Stimme des inneren Verderbens. Wirklich gibt denn also Shakespeares dichterische Absicht der Ausführung Schillers nicht nur „einigen Anhalt“ (wie Kreyßig will), sondern in der Hauptsache, dem Gedanklichen, allen, und nur darin hat Schiller es versehen, daß er sich nicht auch in der dichterischen Ausführung an das Original schloß, daß er an die Stelle der Shakespeareschen Vetteln, deren Szenen von wüstestem, gemeinstem Leben wimmeln, seiner tragischen Natur gemäß furien- und parzenhaft gesteigerte Zauberinnen setzte, die sich von Shakespeares Weise weit entfernen. Und doch hätte er unbeschadet seiner verdeutlichenden Zusätze alle Züge des Urtextes beibehalten können und — müssen.

Die Hauptsache aber ist, um es kurz zu wiederholen, die bei Schiller in den Worten

„Er kann es vollbringen, er kann es lassen,
Doch er ist glücklich, wir müssen ihn hassen“,

zusammengefaßte Tatsache, mit anderen Worten die völlige Freiheit des Helden den höllischen Einflüsterungen gegenüber. Die Hexen machen Macbeth nicht zum Mörder des gnadenreichen Duncan; sie locken nur seine schlummernden Gedanken an das Licht, oder besser an die Nacht. Mit der uralten Lust am Schaden raunen sie ihm Prophezeiungen, deren glänzendste Macbeth selber erfüllen möchte, so ist es ihm durch die Gedanken gezogen, so hat es ihn wohl aus seinen Träumen aufgeschreckt, so mag es ihn auf dem Schlachtfelde durchzuckt haben, als er sich und nur immer sich als Besieger der Kernen, der Galloglassen, des grausen Macdonald und des Norwegenkönigs Sweno sah und preisen hörte. Die Hexen finden, das wissen sie, ein für ihre Worte schon zubereitetes Gemüt. So nebenher weissagen sie auch dem Banquo, aber den Macbeth suchen sie

auf. Mit vollstem Recht weisen fast alle Shakespeare-Interpreten darauf hin, daß Macbeth bei dem dreifachen Orakel zusammenschrickt. Warum? Mit Recht sieht der kluge, vorsichtige Banquo in diesem Schrecken einen Widerspruch mit der schönen Verheißung. Dies Erbeben ist das Gefühl des Ertapptseins. Wäre Macbeths Seele ganz unvorbereitet — der große Held, der nie erschrickt als vor seinem Gewissen, würde sich wohl verwundert, nie aber entsetzt haben. Und gibt es etwas Meisterlicheres, als die Unterredung der beiden Feldherren nach dem Verschwinden der Hexen? Man beachte, wie sorgfältig Macbeth es vermeidet, das ihm geweissagte Königtum fest anzuschauen und mit seinem Genossen darüber zu sprechen.

Macbeth. Eure Kinder sollen Könige werden.
Banquo. Ihr selbst sollt König sein.
Macbeth. Und Than von Cawdor
Dazu; so war es doch?
. . . . . .

Und weiter, nachdem die beiden Edlen, Rosse und Angus, ihn als „Than von Cawdor" begrüßt:

Macbeth. . . . Hofft ihr nicht, eure Kinder werden Könige,
Da jene, die mich Cawdor nannten, ihnen
Nichts Mindres prophezeit?

Wieder läßt er den König fort, und wieder ist es Banquo, der ihn diesmal in einer fast schon warnenden Antwort darauf hinweisen muß. Kann sich die Verlegenheit des bösen Gewissens klarer als in diesem Verschweigen widerspiegeln? Und wäre noch ein Zweifel — nachdem das Schlimmste schon erfüllt ist, als Duncan schon verwest und Banquo mit frischblutenden Wunden im Graben des Schloßparks liegt, spricht die Hekate es mit dürren Worten aus, daß Macbeth nicht das Werk der Hexen, sondern nur das seine tue. Das ist auch in einem Shakespeareschen Drama selbstverständlich und sollte es in jedem sein. Selbst schafft sich der Held Glück und Unglück. In seiner Brust sind seines Schicksals Sterne, kein über ihm waltendes Fatum führt ihn taumelnd, widerwillig den dunklen Weg. So sind denn die Hexen nicht die Schöpferinnen seiner Greuel, sondern

nur die Verkünderinnen der Schicksalsstimme seines eigenen Innern, die, echt poetisch, echt dramatisch, nach außen setzen, was sich im verborgenen Schrein des Herzens abspielt, beredte und eilfertige Deuterinnen der krausen Kabbala, deren verworrene Zeichen in der Menschenbrust wüst und planlos durcheinander liegen.

Damit ist natürlich der Mord des Duncan weder schon geplant, noch ist er vollends beschlossene Sache, wie, mir unbegreiflicher Weise, Bodenstedt will, dessen Einleitung in seiner Übersetzung leider eine Reihe gesuchter, mit dem Stücke in offenbarem Widerspruch stehender Behauptungen ist. Das Nächste bei Macbeth ist, seiner phantasievollen Natur gemäß, ein völliges Versinken in die sich ihm plötzlich wie vor dem leiblichen Auge eröffnende Welt grauenvollster Gedanken. Er ist ganz abwesend, so völlig außer sich gesetzt, daß er die Boten seines neuen Glückes fast vergißt. Will er sich auch mit den Worten „Dank für eure Mühe" — und „Dank, ihr Herren" zu einer bloßen Höflichkeitsbezeugung zwingen — es gelingt ihm nicht, er verliert sich völlig, und Banquo, der den Grund kennt, muß den erstaunten Lords zurufen „Seht, unser edler Freund steht ganz verzückt". Zugleich aber beginnt in seiner Seele ein Kampf, so schwer, so keuchend und qualvoll, daß ich nicht fasse, wie man seine Bedeutung für den Charakter des Helden verkennen kann. Der Mann, der seine Feinde wie Spreu verjagt, der im Felde bis auf die Knöchel im Blut gewatet hat, er zittert jetzt vor der bloßen Mordtat des Gehirns, er fühlt, „ganz gegen seine Natur", das Herz an die Rippen schlagen. Bislang war er, was er ist, ganz: ein Mann, ein Held, dessen Weg eine helleuchtende Spur bezeichnet. Nun öffnet sich ihm plötzlich eine Straße, auf der er die gewonnenen Ehren verlieren, auf der er unter den Mann hinabsinken soll. („Wer mehr wagt, ist keiner.") So ungewohnt ist es ihm, die Zuckungen seines Ehrgeizes als geharnischte Männer, im grausen Gepränge der Tatsachen vor sich zu sehen, so unberührt ist sein Wille noch jetzt, daß er, bis ins tiefste Mark erschüttert, alle Herrschaft über sich verliert. Bald weist er die Versuchung mit voller sittlicher Entschiedenheit zurück („Will das Geschick zum König mich, so kröne mich das Geschick auch

ohne mein Dazutun"), bald vertröstet er sich sanguinisch auf die abstumpfende Macht der Zeit („Zeit läuft und Stunde durch den rauhsten Tag"), endlich wendet er sich mit den gewichtigen Worten „Denkt an das Vorgefallene" und dem Vorschlag, bei günstiger Muße freier darüber zu sprechen, an Banquo, der, wie immer vorsichtig und hofmännisch „Sehr gern" antwortet. Damit verläßt er die Szene, um — sofort auch einen Schritt weiter zu gehen und — où est la femme? — den bedeutsamen Brief an seine Frau zu schreiben. Die Hexen begannen die schwarzen Fäden zum Gewebe zu schlingen; die Lady führt das Werk fort. Daß aber der Brief nur in dem Zwischenraum der dritten und vierten Szene geschrieben sein kann, geht zweifellos daraus hervor, daß Macbeth in der vierten Szene vom König Abschied nimmt, um diesen als Gast seiner Gemahlin auf Schloß Inverneß anzukündigen, also zum eiligen Ritt zu Pferde muß, daß aber der Brief, mit welchem die Lady die fünfte Szene eröffnet, von der Ankunft Duncans, die in derselben Szene erst ein Bote berichtet, noch nichts enthält, was, wäre er nach der vierten Szene geschrieben, selbstverständlich nicht möglich wäre. Darum ist auch in der Stufenfolge der Entwicklung Macbeths der Brief vor der vierten Szene zu betrachten, die Bodenstedt Veranlassung gibt, die bedenklichsten Schlüsse auf Macbeths Charakter zu ziehen.

Der Brief, von dem wir nur den Schluß hören, ist mehr als eine sachliche Mitteilung der Begegnung mit den Hexen. Er klingt einfach, fast trocken, aber er wird unendlich beredt durch das, was er verschweigt. Macbeth bringt es nicht über sich, der „teuern Genossin seiner Größe" die unruhigen Wallungen seines Herzens zu zeigen; scheu, verlegen, hüllt sich der verbrecherische Gedanke, der sich langsam immer weiter ausgestaltet, nur, in das vielsagende „Leg' es an dein Herz". Es ist, als wagte der Gewaltige nicht, seinem Weibe in die Augen zu sehen, als gäbe er ihr, mit abgewandtem Haupte, den bedeutenden Wink, den die Lady (das weiß er) nicht ungenutzt lassen wird. Dieser beklommenen Fassung, diesen kargen Wendungen entsprechen auch die vollkommen gleichgearteten, ruckweise den Lippen entfahrenden Worte bei seiner Ankunft: „Teures Weib, Duncan kommt her

zur Nacht" —, auf die Frage der Lady „Wann geht er wieder?" — ein „Morgen, wie er denkt" — endlich ein abwehrendes „Wir sprechen noch davon" — das ist alles. Wer hierin schon einen völlig ausgereiften Mordplan erblicken will, wer dies angesichts der großen Szenen der beiden Gatten im ersten und zweiten Akt vermag — mit dem ist nicht zu rechten. Und doch tut das Bodenstedt, der in Macbeth einen Mann sieht, dessen Vorsätze auch schon „so gut wie getan" sind und der mit vollendeter Heuchelei, mit der Sicherheit des ausgelernten Verbrechers seine Opfer ins Garn lockt. So, als eine Art Räuberhauptmann, spielt ihn freilich Irving auf dem Londoner Lyceum-Theater, aber diesem vielberufenen Virtuosen liegt, wie so vielen seiner englischen Kollegen, leider nichts ferner, als eine liebevolle Ergründung und Verkörperung der Absichten des Dichters. Diese „stars" spielen sich, immer sich, und immer die Hauptrollen, Shylock, Richard, Romeo, Hamlet — gleichviel; und wer den jungen Montague mit krächzender Stimme, ohne einen Hauch der Poesie der Jugend geben kann, der macht sich auch nichts daraus, den Macbeth zu einem gemeinen Banditen umzuwandeln, der schon bei seinem ersten Auftreten reif für den Henker ist. Gerade darin besteht ja aber das Problem dieses großen Werkes, daß wir den verbrecherischen Keim allmählich wachsen und ausreifen sehen, daß der Macbeth der letzten Akte erst zu dem *geworden* ist, was Bodenstedt (und vielleicht auch Irving) schon von Anfang an fertig in ihm erblicken möchte. Wer aber in dem Macbeth der Hexenszene und in dem der Mordnacht keinen Unterschied wahrnimmt, wer nicht in der furchtbaren Selbsttäuschung der Worte: „Was schuldvoll anfing, kräftigt sich durch Schuld", in dem grauenvollen „Wir sind in Taten dieser Art noch Kinder" nach dem Erscheinen von Banquos Geist zwei neue Staffeln, wiederum eine neue in dem verhärtenden „*Von nun an* sei der Erstling meines Herzens der Erstling meiner Hand" (NB. *von nun an*!, also erst im vierten Akte, während Bodenstedt diese ruchlose Fertigkeit bei dem Helden schon im ersten Akte finden zu müssen glaubt), endlich in der vollständigen Ertötung jedes Gefühls, jeder sittlichen Empfindung im Schlußakt die entsetzliche

Vollendung des blutigen Werdens erblickt, der hat die Seele der Tragödie nicht erkannt. Was aber die Heuchelei anbetrifft, so fällt dieser Vorwurf mit dem Glauben an die Vollendung des Mordplans in Macbeths Herzen schon im Anfang des Stücks. Daß er den König seiner Ergebenheit, seiner Vasallentreue versichert, die er soeben noch auf das Glänzendste betätigt hat, ist nur natürlich — noch ist er ja von ihr keinen Schritt breit durch die Tat abgewichen, noch empfindet er, was ihn in der Mordnacht wieder durchschauert, in tiefster Seele die milde Güte Duncans, dem zu dienen, für den sich zu opfern Wonne sein muß. Mahnt ihn diese Erinnerung dicht vor der Begehung der blutigen Tat, so kommt sie ihm auch jetzt (in der vierten Szene des ersten Aktes), als er zum ersten Male nach der Schlacht und nach der Weissagung der Hexen mit dem König zusammentrifft. Er sieht ihn vor sich, den zu töten seine Gedanken schon beschäftigt waren — mächtig regt der gute Engel seine Schwingen, und die „loyalen Beteuerungen", aus denen nach Bodenstedt der vollendete Heuchler sprechen soll, sind mit viel besserem Recht als der laute Kampf gegen die bösen Gewalten zu deuten, die zum Schweigen zu bringen Macbeth immer aufs neue und immer erfolglos versucht. Daß er auf dem Wege zum Verbrechen, nach dem festen Beschließen und dem Begehen des Mordes der Lüge anheimfällt, das ist nur die verderbliche Konsequenz, die jede Untat nach sich zieht. Aber Kreyßig hat vollkommen recht, wenn er auf der mutigen und männlichen Stirn des Helden das Adelszeichen der inneren Wahrhaftigkeit erblickt, wenn er von seiner langsam zerrüttenden Seele sagt, „sie kehre, sich selbst überlassen, im geheimen Rat des Herzens auf der Stelle zur Wahrheit zurück". „Wir betreffen sie nimmer auf der eigentlichen Feiglings-Sünde, auf dem Bestreben, sich selbst über die Natur des eignen Treibens künstlich zu täuschen." „Die tief verdammenswerte Tat des Meuchelmörders" nennt Macbeth sein Verbrechen, noch ehe er es begangen.

Mit furchtbarer Gewalt nähert sich das Geschick des Helden in immer engeren Kreisen seiner Erfüllung, die mit Duncans Ermordung gegeben ist. Dieser eine Stein hinweggeräumt — und

in rasendem Laufe stürzt donnernd der Berg ins Tal. Immer aber ist Macbeth der Held, der nicht zum Mörder geboren ist. Er hätte wie der oberste der Gefallenen in den lichten Räumen der goldenen Ehre wohnen können; da regt sich in seiner Kraft der Keim des Ehrgeizes, der einzige Sporn für seinen blutigen Vorsatz, er entwickelt sich und stürzt ihn wie den „schönen Morgenstern" in den Höllenschlund. „Voll von Milch der Menschenliebe" — so kennt ihn seine kluge und rücksichtslose Frau. Als der König, der leutselige, vertrauenvolle Greis, sein Haus betreten, als die Tat sich ihm aufzudrängen scheint, da schaudert er vor ihren Folgen zurück — vor den Folgen der marternden Gewissensangst, der sittlichen Verwilderung, vor dem eignen Greuelbilde, das ihm seine rastlos arbeitende Phantasie im Spiegel der Zukunft zeigt — denn welche andern, welche leiblichen Folgen scheute ein Krieger, ein Held wie Macbeth? Doch nicht etwa den Tod? „Wir wollen nicht weiter geh'n" — so versucht er aufs neue von sich zu weisen, was ihn mit der listigen Gewalt der Weiberzunge bestürmt. Und nun jene wilden, ans tiefste Herz greifenden Selbstanklagen, das fast wollüstige Wühlen in der Wunde, die er seiner Tugend, seiner Mannheit geschlagen, unmittelbar nach vollbrachter Tat! Er kann nicht Amen sagen, als der trunkene Kämmerer im Halbschlaf „Gott schütz' uns" lallt.

„Warum konnt' ich nicht Amen sagen?
Ich brauchte Gottes Schutz so sehr, und Amen
Blieb mir im Halse stecken."

Er sieht sich um Schlaf und Ruhe betrogen. Das Glück des ruhigen Gewissens, der Frieden seiner Nächte ist für immer dahin. „Macbeth mordet den Schlaf, den heil'gen Schlaf!" Er wagt es nicht, seiner Tat zum zweiten Male in das blutbefleckte verzerrte Gesicht zu sehen — seiner Tat, nicht der Leiche Duncans, denn einen Macbeth schrecken Leichen nicht. Und als es am Südtor wieder und wieder pocht, als der Morgen hereinbricht und der einst so sichere Mann in das Haus zurückkehrt, um seine Hände von Blut zu reinigen und dann, wieder in den Schloßhof zurückkehrend, ein neues Leben voll inneren Zwiespalts

zu beginnen — da hat er noch den tiefen Seufzer: „Mir wäre besser, mich selbst nicht mehr, als meine Tat zu kennen! — Poch Duncan aus dem Schlaf! O, daß du's könntest!"

Was soll man nun aber sagen, wenn Bodenstedt allen Bedenken Macbeths vor der Tat, wie seinen Wehrufen nach dem Morde den sittlichen Charakter abspricht und über die Schilderung, die das eigene Weib von dem Helden entwirft, damit hinweggeht, daß er behauptet, die Lady habe Macbeth mißverstanden? In Bezug auf den letzten Punkt müßte meines Erachtens als unumstößliche Regel gelten, daß die Charakteristik, die eine im Kunstwerk auftretende Person von einer andern entwirft, als die vom Dichter entworfene Charakteristik anzusehen ist, wenn nicht durch ausdrückliche Hinweise ein Irrtum der die Charakteristik entwerfenden Person als beabsichtigt zu Tage tritt. Wohin käme man auch, wenn die Fingerzeige, die der Dichter auf solche Weise dem Verständnis der Persönlichkeit des Helden und damit des ganzen Dramas gibt, wieder willkürlicher Deutung preisgegeben werden dürften? Eine Täuschung der Lady, die so leicht, mit zwei Worten hätte begreiflich gemacht werden können, wird aber im Verlauf des ganzen Stückes durch nichts dargetan, vielmehr wird ihr Urteil durch Macbeths Verhalten zu der Mordtat vollkommen bestätigt. Wenn es aber heißt, ihn peinige nicht das begangene Verbrechen, sondern nur die daraus entspringenden beunruhigenden Folgen — so möchte ich mir doch erlauben zu fragen, wie dies beides zu trennen ist? Verlangt etwa die Reue, die Bodenstedt sogar in den Worten „Warum konnt' ich nicht Amen sagen?" nicht zu erblicken vermag, daß der Held beklagt, das Böse getan zu haben, weil es böse ist, vom Guten gewichen zu sein, weil es das Gute ist? Das wäre eine doktrinäre völlig unpraktische Unterscheidung! Von den menschlichen Taten, den besten und schlechtesten, sind die Eigeninteressen nicht zu trennen. Von den Folgen der Tat — den inneren Folgen — beunruhigt werden: das ist eben das Gewissen; nach ihrem Geschehen um der unmittelbar eintretenden Gewissenfoltern willen die Tat ungeschehen wünschen — das ist eben Reue. Ein hartgesottener Sünder wäre beider Empfindungen unfähig. Was in

Macbeth gegen die Tat aufschreit, das ist sein guter Geist, der nun, unrettbar verloren, den verhängnisvollen Sturz getan hat. Und was ihn weiter treibt, das ist immer die eine erste Unheilstat. Ihm, dem Sanguiniker, dem Sohne der Phantasie, dem Halluzinator, den der wesenlose Dolch, den er vor sich zucken sieht, in Duncans Schlafgemach treibt, ist es ein Leichtes, mit rasch geschäftiger Erfindung auszusinnen, was ihn zum Morde der Kämmerer getrieben, oder was seine Kreaturen bewegen soll, den Banquo niederzuschlagen. Dieser und Fleance müssen fallen. Fleance ist Banquos Sohn, Banquo könnte noch Kinder zeugen, denen die Krone zuteil werden möchte. Es ist nicht niedrige Scheelsucht, die ihn zur Vernichtung dieser beiden treibt. Sei es nun, daß man die Möglichkeit annehmen wolle, Macbeth, der kinderlos ist, habe noch Hoffnung auf eine Nachkommenschaft, die den blutig erworbenen Szepter ererbe, sei es, daß man dieses Glaubens *nicht* sei — immer ist es doch die erste Tat und der nagende Gedanke, sie vergebens getan zu haben, die das neue Verbrechen erzeugt. Es ist, als wolle Macbeth sich den Mord Duncans verdienen, als entsetze er sich davor, ihn um nichts, um gar nichts begangen zu haben. Und als auch diese Tat zur Hälfte gelungen, als der Geist des ermordeten Banquo den *alten* Macbeth wachruft, der „in Taten solcher Art noch ein Kind", selbstvergessen sein eigener Verräter wird, als er auf dem blutbesprengten Pfade weiter wandelnd in jedem Hause seine Spione hält, Männer, Weiber und Kinder in heller Raserei erwürgen läßt, da macht er alles Schreckliche wenigstens dadurch in etwas wett, daß er, nun der Verbrecher in ihm gekrönt ist, Lüge und Wahnglauben fahren läßt und bei der moralischen Verdumpfung und der Gemütsverhärtung, in der ihn selbst der Tod seines Weibes nicht mehr bewegt, einen Trotz und eine Heldenhaftigkeit bewahrt, die ihm bis an das Ende unser Mitgefühl sichert. Er will kämpfen, bis ihm „das Fleisch von den Knochen gehackt ist", und er tut es auch. Aber selbst durch das dürre, falbe Laub seiner letzten Lebenstage zieht es noch wie ein klagender Lufthauch. „Ich habe lang genug gelebt! — Und was das Alter schmücken sollte, wie Gehorsam, Ehre, Liebe, treue Freunde,

darf ich nicht hoffen!" So stirbt er, allein, der Schrecken aller Gerechtgesinnten, aber bis zum Tode ein Mann!

Eng verwachsen mit dem Geschick des Helden und unzertrennlich von ihm ist das der Lady Macbeth. Auch ihr Bild ist von großartigstem Wurf, das Kolorit stark bis zur Grellheit, die Zeichnung zu Gunsten der Hauptperson aber minder vollständig und unzweideutig. In dem ehrgeizigen Streben eins mit dem Gatten ist sie doch als Charakter in allen Stadien seiner Laufbahn sein vollkommenes Widerspiel. Wenn er schwankt, ist sie entschlossen, wenn er zweifelt, glaubt sie; wenn er vor dem Anblick der begangenen Tat zittert und zagt, bewahrt sie eine eiserne Stirn; er ist nervös-phantastisch und sieht vor seinen Wahngebilden die Wirklichkeit nicht — sie hält sich mit nüchternem, sichrem Blick an das Gegenwärtige. Als er mit dem Anwachsen seiner blutigen Schuld in die Prahlerei der Sünde gerät, wird sie wortkarg und verschlossen, je mehr er sich fest auf sich selbst stellt, tritt sie zurück, und als er „in Taten dieser Art" den Gipfel erklommen und seine ganze Mannheit wieder gefunden hat — da bricht sie zusammen. Die Lady Macbeth der zweiten Hälfte des Stücks bedarf keines besondren Kommentars, aber der ersten hätte ein Lichtstrahl des Dichters nicht schaden können. Es ist denn ja auch bekannt, daß die Deutungen dieser erstaunlichen Erscheinung nach allen Richtungen auseinander gehen. Nach den einen ist sie im Gegensatz zu Macbeth, dem werdenden Verbrecher, die fertige Inkarnation des Mordes, der grauenvollsten Mißachtung der fremden Existenz auf Kosten der eigenen Interessen, ohne Rücksicht, ohne Bedenken, entsetzlich gesteigert durch die völlige Vernichtung der weiblichen Seele in dem weiblichen Körper — nach andern das liebende Weib, das für den Gatten und nur um seinetwillen eine Überlast auf die eigenen Schultern wälzt, mit dem dem Weibe eigenen Schwung des Affekts bis zur Krisis aufrecht hält, um dann unter dem Unmöglichen zusammenzubrechen. Köster nennt sie im Shakespeare-Jahrbuch, Band I, p. 157 ff. älter als Macbeth (warum?), den sie schon in ihrer früheren Ehe (bestand eine solche?) verbrecherisch an sich gelockt haben soll, „eine hagere Gestalt von dämonischer

Sinnlichkeit", unter deren „Witwenfaust" Macbeth sich hat fügen und bücken müssen, ein Weib, das ihm den Frieden des Hauses vergiftet, eine Greueltäterin, die auch nicht einen Funken Neigung verdient. Und F. A. Leo tritt in der Einleitung zu seiner Übersetzung des „Macbeth" (Berlin 1871) für die Lady in die Schranken, in der er die stolze und liebende Frau erblickt, die für das Wachsen der Größe des Gatten opferfreudig ihr ganzes Selbst einsetzt, mit dem klaren Bewußtsein, daß der Weg zum Throne sie „von den ruhigen Gefilden der Gewissensreinheit" für immer hinwegführen wird. Aber, so fragt man doch, wenn das erste, warum erfahren wir nicht, wie ein Wesen geworden ist, daß allem menschlichen Maß zum Hohn selbst das weiblichste der Gefühle, das Muttergefühl, in einem nirgend sonst, selbst in den Untiefen des Lebens zu findenden Grade der Roheit von sich schleudert:

„Ich hab' gesäugt und weiß, wie süß
Die Liebe zu dem Kinde ist, das man nährt,
Doch würd' ich, während mir's ins Antlitz lächelt,
Die Brust ihm vom zahnlosen Munde reißen
Und ihm das Hirn zerschmettern, hätt' ich's so
Geschworen, wie du jenes schwurst."

Wenn aber das zweite richtig ist: wo sind die sicheren Anzeichen dieser versöhnenden und verklärenden Deutung? Für die Extreme der Auffassungen pflegt die Ohnmacht der Lady in der dritten Szene des zweiten Aktes von ausschlaggebender Bedeutung zu sein. Jene halten sie für fingiert und machen die Lady damit zur verschmitzten Komödiantin, diese sehen in der echten Ohnmacht den gültigsten Beweis für die nervöse Weiblichkeit der Lady, die sie nicht als gewalttätiges Mannweib, sondern als zarte, blonde, sensible junge Frau bilden möchten. Zu der ersten Auffassung bekennt sich Schiller, fein und geistvoll vertritt die zweite u. a. der bekannte Berliner Professor Karl Werder, und Ellen Terry, Irvings schöne und begabte Londoner Kunstgenossin, spielt sie so. Beides scheint mir zu weit gegangen. Denn einmal ist die Lady während der Mordnacht keineswegs frei von rückschlägigen Gefühlen, leisen Mahnungen des entweibten, entmenschten Gewissens („Hätt' er nicht meinem Vater so geglichen im Schlaf,

ich hätt' es selbst getan" — und das ahnungsvolle Wort „Dergleichen Taten darf man hinterher nicht so beschau'n — man käme sonst von Sinnen"); anderseits aber kennt Macbeth sein Weib offenbar in der Unerschrockenheit, der Kühnheit ihrer Natur, der Konsequenz ihrer Pläne ganz und gar. Wozu sonst der Brief? Woher sonst sein Wort:

„Gebier mir Knaben nur!"
Aus deinem unschreckbaren Kernstoff sollte
Nur Männliches entsteh'n!" —?

Vielleicht liegt hier wirklich einmal die Wahrheit in der Mitte. Daß die Lady bis zum Morde Duncans gewissermaßen gegen ihre eigene Natur handle, dagegen spricht der Umstand, daß sie im dritten Akt, also nachdem das Ziel, um dessentwillen sie sich so furchtbar angespannt, erreicht ist, noch ganz als die nämliche erscheint. Hat sie es auch nicht mehr nötig, den gelehrigen Gemahl zum Morde Banquos anzustacheln wie zu dem des Königs, so antwortet sie doch auf Macbeths Worte „Banquo und Fleance leben" das gar nicht mißzuverstehende „Doch ohne Bürgschaft auf Unsterblichkeit"; und fragt sie auch „Was soll geschehen?", so kann es doch keinem in den Sinn kommen, zu glauben, sie verstände nicht, daß es auf das Leben jener beiden abgesehen sei. Macbeth erwartet sogar von ihr, sie werde „die Tat bejubeln". Vollends während des Banketts zeigt sie sich von einer Entschlossenheit und Sicherheit, die noch ganz die der ersten Akte ist. Ja, voll, man möchte sagen, sittlicher Entrüstung, raunt sie dem durch den erscheinenden Geist ganz außer sich gesetzten Gatten etwas von Torheit und Schande. Auch in ihr mag sich der Gewissenswurm geschäftig schon geregt haben, der sie bald darniederwirft, aber jetzt, auf dem Gipfel der Wünsche, vor dem ganzen Hofe, wo es zu scheinen, zu repräsentieren gilt, bekleidet sich das Verbrechen in ihr dem Charakter des Weibes gemäß noch einmal mit dem ganzen schauspielerischen Gepränge der Heuchelei. Und gerade jetzt, wo es gilt, verrät sich Macbeth, der Mann; so deutlich, daß keinem der Höflinge der leiseste Zweifel über die blutigen Taten, die hier geschehen, mehr bleiben kann. Es ist ein Sich-Selbst-Vergessen, wie es dem Halluzinator

Macbeth, eben diesem einzelnen Individuum entspricht, aber wenn man bedenkt, daß er bis zuletzt nicht versteht, sich zu verbergen und zu verstellen, und gerade seine letzten und grausamsten Verbrechen mit der furchtbarsten Offenheit zur Schau trägt, dann enthüllen sich uns in dem Gegensatz der Entwicklung der beiden Gatten zugleich die allgemeingültigen Typen des verbrecherischen Mannes und der verbrecherischen Frau in großen, sicheren Linien, die im wesentlichen immer und überall wiederkehren werden.

Denn die Lady ist und bleibt ein Weib, ein Weib, das geliebt und geboren hat. Ihre Ohnmacht braucht so wenig ein Kunstgriff zu sein, wie ihr Nachtwandeln es ist, in dem der beladene Geist stöhnend verrät, wie unsäglich viel er verborgen hat und seiner Natur nach verbergen mußte. Macbeths Phantasie versinnlicht sich die Schrecken wachend; sie bemeistert sich, verschließt alles im tiefsten Schrein des Innern — und erst, als ihre Herrschaft über ihre Sinne schwindet, offenbart sie ihre dunkle Welt. Sie mag gehofft haben, mit der Erlangung der Königskrone sei alles abgetan, nur Duncan sei zu ermorden, aus seinem Blute aber entkeime für sie und ihren Heldengemahl ein stetes Glück und nicht „the doubtful joy", die sie beklagt. Sie hat sich geirrt. Verstummend sieht sie, auch sie, sich an der bei jeder Frau so leicht zu findenden Grenze der Logik angelangt. Nun ist es ihr Mann, der die Konsequenzen seiner Taten zieht, nicht mehr sie. Sie kann nicht mehr. Immer fremder werden sich die Genossen des Verbrechens — sie endet in Verzweiflung, unbeklagt von dem Gatten, für den sie das Äußerste getan. Nicht in ihrem Manne (wie Bodenstedt will, der seine Auffassung von dem Charakter Macbeths verfolgend, glaubt, die Lady sänke aus Überraschung über die Verstellungskunst ihres Gemahls in Ohnmacht), in sich selbst hat sie sich getäuscht. Ihr Unglück gibt ihr unser Mitleid. Ihr Ende ist tief tragisch.

Steht schon die Lady in der Verteilung der Personen zurück, um dem Helden die künstlerische Herrschaft nicht zu schmälern, so ist dies in noch erhöhtem Grade bei den nächst wichtigen Nebenpersonen, Banquo und Macduff, der Fall. Nur daß die Charakteristik dieser beiden, von denen der eine an der

Wiege des Verbrechers Macbeths, der andere an ihrem Sarge steht, ohne Zweifel bleibt und sich aus einer Reihe feiner, durch das ganze Stück verstreuter Bemerkungen lichtvoll ergibt. Macbeth entwirft von Banquo im dritten Akt ein bedeutendes Bild. Er fürchtet ihn, er spricht von seiner königlichen Art und scheut sich nicht, zu bekennen, daß er sich vor ihm beuge, wie Marc Anton vor Cäsar. Nichts Geringeres! Banquo ist klug und fein, ein Mann, von dem man es sich, auf Macbeths Worte und sein Auftreten im Stück gestützt, versehen kann, daß er weitreichende Pläne entwirft und sie ohne Überstürzung, zuwartend, den richtigen Augenblick erfassend zur Reife bringt. Er hat etwas Leisetreterisches, einen Zug von Schranzen, er macht sich, immer liebenswürdig und entgegenkommend, ohne servil zu werden, zum Echo andrer und ist auf jede Frage, auf jeden Vorschlag mit einem „Ja" bei der Hand. Duncan gebraucht in der vierten Szene des ersten Aktes ein Bild: er habe Macbeth gepflanzt und werde sorgen, daß er wachse. Banquo nimmt es sofort auf. Duncan beginnt die sechste Szene mit dem wunderbar ergreifenden „Dies Schloß hat eine angenehme Lage" — Banquo spinnt den Gedanken sofort weiter und spricht des langen und breiten von dem Nesterbau der Schwalbe. In der ersten Szene des zweiten Aktes ist er es, der von den Zauberschwestern mit Macbeth zu reden beginnt. Als dieser ihm den Vorschlag einer Unterredung über die Prophezeiung macht, salviert er sich mit einer moralischen Klausel, ist aber im übrigen bereit, „Rat anzunehmen". Er zweifelt nicht im mindesten an Macbeths Urheberschaft beim Königsmorde — sobald sich dieser ihm jedoch nähert, ist er ganz Glätte und Ergebenheit. Auch ihn beschäftigt die Weissagung unablässig. Im Beginn des zweiten Aktes betet er mit augenfälligem Bezug „Güt'ge Mächte! Wehrt von mir ab die sträflichen Gedanken, die gern im Schlaf uns nah'n", nach Duncans Ermordung fühlt er sich wie zur Verteidigung aufgefordert („Ich steh' in Gottes großer Hand, und so bekämpf' ich den verräterischen Anschlag verborg'ner Bosheit"), im ersten Monolog des dritten Aktes endlich schmeichelt er sich zuverlässig mit der Hoffnung, die Weissagung, die sich an Macbeth erfüllt, werde auch

an ihm zur Wahrheit werden. Es ist nur konsequent, wenn man annimmt, die Hexen, die dem Macbeth nur den Spiegel seines eignen, zum größeren Teil von ihm zu vollenden und zu vollendenden Geschicks vorhalten, seien auch für Banquo nur die Verkünderinnen der in ihm wurzelnden Geschicke, nicht aber eines von seiner freien Persönlichkeit unabhängigen Fatums. Er hat wohl Recht, weder die Gunst der Dämonen zu suchen noch ihren Haß zu fürchten, aber er ergreift doch nicht begierdelos ihren Mantelsaum, um sich selbst und seine Zukunft, von ihnen offenbart, vor sich erscheinen zu sehen. Was sie ihm weissagen, entspricht seiner Persönlichkeit und dem, was man von ihm zu erwarten hat. Es ist der kalte, vom brausenden Blut unbetört arbeitende Verstand, der seinen Wünschen langsam die Stätte bereitet. Gern nimmt er mit dem geringeren Platz vorlieb, gern ist er minder „glücklich" als Macbeth — sieht er doch die Hoffnung vor sich, wenn auch nicht mehr sich, doch seinem Geschlechte einen Thron zu sichern. Er wird schon seine Saaten ausstreuen, Fleance wird fortführen, was der cäsarisch planende Vater begonnen. Und wenn Banquo bei der Prophezeiung nicht wie Macbeth in fieberhafte Erregung verfällt, so ist das nicht etwa ein moralischer Vorzug — seine Stellung, seine Aussichten sind ganz andere als die seines leidenschaftlicheren Genossen; er hat keinen Grund, sich zu erhitzen und verzückt zu werden — täte er es, er würde sich selbst und dem Orakel widersprechen. Daß er aber zu sinnen und im stillen zu planen nicht abläßt, beweist sein gebetgleicher Seufzer im Anfang des zweiten Aktes zu voller Genüge. Auch sein Ende hat einen tragischen Anflug. Seine weltkluge Weisheit vermag ihn nicht vom Tode durch Tyrannenhand zu bewahren; über seine still keimende Saat weg braust der Sturmwind Macbeth — aber noch im letzten Moment sichert er sich, halb instinktiv, die Erfüllung seiner Hoffnungen, indem er mit dem Gedanken an Macbeth seinen Sohn zur Flucht mahnt. „Flieh', mein teurer Fleance!"

Ganz anders Macduff. Er kann aus seiner Gesinnung kein Hehl machen, er ist ehrlich, ein wenig trotzig und mürrisch, ein Mann der Opposition. Bis ins Innerste getroffen, kündet er

mit lauter Klage, der erste Zeuge des blutigen Anblicks, Duncans Mord. Ebensowenig wie die übrigen Edlen, die sich geschmeidig dem neuen Joche fügen, den Zusammenhang der Tat klar übersehend, hegt er doch eine Antipathie, die er nicht zu bemeistern vermag. Sein Charakter trennt ihn völlig von dem Macbeths. Er ist es, der auf die Nachricht, Macbeth habe die Kämmerer getötet, ein impulsives „Warum tatet ihr's" dazwischenwirft. Unwillig entzieht er sich dem Krönungsfeste und scheidet mit den Worten, die dem ahnungslosen Rosse befremdlich genug klingen mögen:

„Mögt ihr nur Gutes dort (in Scone) erblicken! Lebt
Denn wohl! Vielleicht, daß uns die alten Röcke
Bequemer als die neuen saßen!"

Als Macbeths Tyrannei offen zu Tage tritt, entzieht er sich, der Mann der rauhen Pflicht, den schönen Rechten des Herzens, dem Idyll der Familie. Die einfache und gerade Art, mit der er auf Malcolm einredet, ist ebenso echt, wie sein Verstummen, nachdem er, der aus seinem Herzen keine Mördergrube zu machen versteht, erfahren, daß dieser ihn ausgehorcht und mit ihm gespielt hat. Immer ganz, stahlhart und knorrig, ist er in dem ersten wortlosen Jammer bei der Schreckensnachricht, die Rosse ihm bringt, in den Ausbrüchen seines Schmerzes, der mühsam nach Worten ringt, in dem qualvollen Aufschrei: „O, er hat keine Kinder!" (den Tieck unglaublicherweise statt auf Macbeth auf den Jüngling Malcolm bezogen wissen will) ebenso ergreifend und wahr, wie in der ingrimmigen Art, mit der er, der Berufenste unter allen, den großen Racheakt vollzieht.

Auch den übrigen Personen hat der große Dichter je nach ihrem Anteil an der Handlung, ihrer Stellung im Stück ihren gemessenen Platz gegeben. Die ehrfurchtgebietende Gestalt des königlichen Greises, Malcolms reine, von den Schatten der Trauer und der ängstigenden Zweifel leise verdunkelte Jugendlichkeit, das Heldentum der beiden Siward, der bedächtige, um sein Leben besorgte Arzt, alles kommt zu klarer, zweifelloser Erscheinung. Nur die schottischen Edlen, die Lenox, Angus und Genossen stehen als Schablonen im matten Hintergrunde — bloße Typen des

energielosen Adels, der sich der neuen Herrschaft gegen Recht und Ehre widerstandslos unterordnet. Der gewaltige Sturmschritt der Haupthandlung erholt sich wohltuend in der großen Unterredung Macduffs mit Malcolm, aber auch durch sie weht es klagend und ahnungsvoll wie der Windhauch durch Cypressen; schaudernd und zögernd steht er vor der entsetzlichen, aber nicht zu entbehrenden Szene der Lady Macduff still. Die Sprache ist von herrlichster, satteste Poesie und Kraft; nur selten wuchert sie allzu üppig in Bildern, nur einmal, in der viel erörterten Pförtnerszene, ergeht sie sich in unnützen und erkältenden Wortwitzeleien. Angenommen einmal, die ganze Rolle dieser lustigen Person rühre, so wie sie dasteht, von Shakespeare her, also auch die Silbenstecherei ihrer schlechteren, zweiten Hälfte, die zwar durchaus dem Charakter des Shakespeareschen Wortwitzes entspricht, psychologisch aber, für den Trunkenbold, ebensowenig möglich ist, wie das Geplapper des aus schweren Rausch erwachenden Christoph Schlau in der Einleitung der „Widerspenstigen" — welch künstlerischem Motive verdankt sie ihre Entstehung? Dem Kontrast sollte man denken. Es könnte nun in der Tat das Entsetzen der voraufgegangenen Szenen Macbeths und seines Weibes mit den Schrecknissen des Sturmes in der Natur und im Herzen des aus allen Fugen gebrachten Mörders nicht besser als durch den völligen Gegensatz ahnungsloser Lustigkeit oder Friedfertigkeit verstärkt werden; so erscheint uns das Grauen, das sich im Schlosse vorbereitet, doppelt furchtbar, wenn wir an den Nesterbau der Schwalbe und die milde erquickende Abendluft gemahnt werden — aber diese Wirkung hat mir der Shakespearesche Pförtner auf die Länge nicht zu verschaffen vermocht. Er beginnt vortrefflich, und, betrachtet man ihn außerhalb des Platzes, den ihm der Dichter gerade an dieser wichtigen Stelle angewiesen hat, dann spricht auch aus ihm, auf seine Weise und mit seinen Worten, der Geist und die Geschäftigkeit der Lady, die alle, Gäste und Gesinde, mit betäubendem Getränk in einen Schlaf versetzt, der sie und ihren Gatten trotz der furchtbaren Nacht, die jedem Nüchternen den Schlaf verscheuchen mußte, bei der Begehung des Mordwerks so sicher wie möglich stellte. Bis zum

zweiten Hahnenschrei hat der Pförtner gezecht — und schwer wie Blei liegt jetzt der Geist des Weins auf ihm. So tritt er auf, in seiner Trunkenheit an seine wüsten Phantasien hingegeben, unbekümmert um das immer erneute „Poch, poch, poch!", und seine erste Wirkung ist in der Tat die des Kontrastes. Aber je länger man ihm zuhört, je mehr man auf seine berauschte Vorstellung, er sei Pförtner am „Höllentor", eingeht, desto mehr schwächt sich die Wirkung ab. Das ist kein Kontrast mehr; das berührt sich zu nahe mit den unterirdischen Gewalten, die soeben über den guten Engel in Macbeths Brust den Sieg davongetragen haben; das ermüdet bald durch seine Breite und weicht, sobald Macduff und Lenox eingetreten sind, ordinären Späßen, die um ihrer selbst, nicht um des Kontrastes willen niedergeschrieben zu sein scheinen und die auf der Bühne heutzutage unmöglich wären. Diese Rücksicht und die Erwägung, daß der von Shakespeare beabsichtigte Gegensatz auf andre Weise noch sichrer und wirkungsvoller zu erzielen sei, vielleicht auch eine natürliche Abneigung gegen den rohen Gesellen mag Schiller veranlaßt haben, einen anderen Pförtner an seine Stelle zu setzen, der sein frühes Tagewerk mit einem Morgenliede beginnt:

„Verschwunden ist die finst're Nacht,
Die Lerche schlägt, der Tag erwacht,
Die Sonne kommt mit Prangen
Am Himmel aufgegangen.
Sie scheint in Königs Prunkgemach,
Sie scheinet durch des Bettlers Dach,
Und was in Nacht verborgen war,
Das macht sie kund und offenbar!"

Auch dies ist ein starker, sehr starker und nebenbei (wie die Schwalbe am Gesims des Macbeth'schen Schlosses) erschütternder Kontrast, vollends dann, wenn das Lied unmittelbar nach dem Abgang der beiden Gatten hinter der Szene gesungen klar und ruhig in den Morgen hineintönt. Spuren eines Zechgelages zeigt der Schillersche Pförtner zwar nicht, und in dieser Beziehung ist der Shakespearesche echter — aber warum soll es wie unter den Edlen (Macduff, Lenox) nicht auch unter den Dienern einen nüchternen Mann gegeben haben? Bedenklicher bleibt schon der

Umstand, daß der Schillersche Hüter auch noch einen zweiten Vers seines Liedes zum besten gibt, ehe er auf das stete Klopfen das Tor öffnet — eine Länge und Unwahrscheinlichkeit, die auf dem Theater jedenfalls zu streichen wäre. Im weiteren, in dem kurzen Gespräch des Pförtners mit dem Thans, versucht Schiller auf Shakespearesche Art Silben zu stechen: mit mattem Erfolge allerdings, denn nichts lag ihm und nichts liegt dem deutschen Genius ferner als dies. Der bloße Wortwitz erkältet und langweilt uns.

Die Wirkung des ganzen Werkes ist eine durch und durch tragisch läuternde. Hier werden dem Verstande keine Unmöglichkeiten zugemutet, hier fehlt es an Sprüngen und Widersprüchen, an dem peinigenden Spiel des Zufalls, wie wir es im „Othello", im „Romeo", sogar im „Lear" beklagen müssen. Ein tosendes Wetter zieht vorüber, tausendfaches Unheil im Schoße bergend, aber immer machtvoll, imposant, schaurig-entzückend. Die Luft wird gereinigt, der Himmel wieder hell, es weht ein milder Friedenshauch, und in leiser Beglückung atmen wir auf.

Es widerstrebt mir fast, angesichts der großartigen Tat dieser Tragödie einen Blick auf die schnörkelhaften Deuteleien zu werfen, mit denen sich ein Doktrinär wie Ulrici an dem Shakespeareschen Genius versündigt hat. Im „Macbeth" sollen in ganz spezifischem Sinne der „Wille und die Tat" das Hauptmotiv der tragischen Entwicklung, der „Staatsverband" ihr Wirkungsfeld, das Ganze gleichsam ein Kampf um die Staatsidee sein! Alle Personen sollen „ihre Stellung zur regierenden Schicksalsmacht des Ganzen nehmen, zu der Wesen und Zustand des Staats bedingenden sittlichen Potenz der Willens- und Tatkraft, und demgemäß ihr Schicksal empfangen". Was heißt das eigentlich? Nun sind dies freilich nur herausgerissene Sätze, die im Zusammenhang sinnvoll sein könnten. Aber man lese die ganze Abhandlung Ulricis und frage sich, die Hand aufs Herz, ob man von all diesen gelehrten „Ideen" in dem „Macbeth" etwas entdeckt, ob man in ihrem Sinne bei dem Lesen des Stückes empfunden hat, ob man sie auch nur nachzuempfinden vermag. Und zu welchen Ungeheuerlichkeiten versteigt sich die Deutungs-

sucht, wenn sie bei den Nebenpersonen, die untergehen oder leiden, eine Schuld aufstöbert, nur um eine „Gerechtigkeit" nachzuweisen, die so subtil nicht einmal im Kriminalprozeß zu finden ist! Duncan ist mild und nachgiebig, er ist kein Menschenkenner und hat vielleicht gerade durch seine Sanftmut die Rebellion heraufbeschworen — aber kann man denn wirklich aus der heiligen Binde, die ihn schützen sollte, einen Strick drehen, der ihn erwürgt? ist diese Milde eine Schuld, vollends eine Schuld, für die der Tod eine „gerechte" Sühne ist? Von Gerechtigkeit ist aber doch nur dann die Rede, wenn Schuld und Strafe proportioniert sind. Fehlt dies Verhältnis, dann wird aus der vermeintlichen Gerechtigkeit ein himmelschreiendes Unrecht. Verdienen Malcolm und Donalbain die „Strafe" der „Verbannung" wegen ihrer „unmännlichen" Flucht, des einzig möglichen und richtig gewählten Mittels ihrer Rettung? Und verdient Macduff's arme Gattin, verdient ihr unschuldiges Kind den Tod? Leiden sie „für den Vater" — dann leiden sie nicht um ihrer Schuld willen, und der Gerechtigkeitsbegriff erleidet wieder einen schweren Stoß. Kann man aber allen Ernstes in den harten, vielleicht über das Herz weg gesprochenen Worten der Lady Macduff über den Gatten, der sie und ihre Kinder ohne Schutz allein gelassen, eine todeswürdige Schuld erblicken? Ist der Tod wirklich eine Strafe (ein wahrlich nicht über allem Zweifel erhabener Glaube!), dann ist er auch die nach menschlichen Begriffen schwerste, die eine schwere Schuld zur Voraussetzung hat! Wie niedrig ist aber im Grunde diese Auffassung, die daraus, ob es einem wohlergeht im Lande oder nicht, ob man lebt oder stirbt, ihre Vorstellungen von Glück und Unglück, von Recht und Unrecht schöpft. Jawohl, der Dichter sei gerecht! Er sehe in die Herzen und nicht auf die Werke! Er verrate mit leidenschaftlichem Pulsschlag, daß er nur auf Seiten der höchsten Güter steht, der Reinheit, der Größe, der Kraft, der Schönheit, daß er die heiligen Flammen der sittlichen Empfindung treu bewahrt; er fahre mit versöhnender Hand über die Stirn des schwerbeladenen Schuldigen und verjage aus dem Tempel mit scharfer Geißel die Pharisäer, die Wechsler und Taubenkrämer — aber er kümmere

sich nicht darum, ob der Rechtschaffene ein Huhn in seiner Suppe hat! Das ist sittlich und poetisch ganz gleichgiltig! Das Leben unterdrückt und erstickt die herrlichsten Keime, die duftigsten Blüten. Ein Gewaltiger reißt tausend Unschuldige in sein Verderben. Das ist eine betäubende Mahnung der Geschichte, des natürlichen Verlaufs der Dinge. Die Kunst aber hat keine andere Quelle als die Natur. Die Zufälligkeiten der Welt der Erscheinungen läßt sie beiseite, aber ihre Gesetze hat sie zu erfüllen, wenn sie ihre Jünger nicht in Utopien suchen will.

Wie Schottlands Nebel, so muß die Tragödie auch auf der Bühne farb- und lichtlos in die Erscheinung treten. Schwere Paläste, düstere Säle, schwarze und graue Rüstungen, hie und da nur ein gleißendes Gold- oder Perlenlicht. Die traditionellen Nibelungenkostüme mit ihren schreiend bunten Farben sind im „Macbeth" unerträglich. Man kann sie im „König Lear" noch ertragen, aber nicht im „Macbeth". Szenisch besonders schwierige Probleme bietet das Stück nicht, obgleich der Regisseur seine Kunst im Hervorbringen szenischer Stimmungen auf Schritt und Tritt glänzend betätigen kann. Die Hexenszenen können so, wie sie sich der dichterischen Phantasie offenbart haben, auf dem Theater schlechterdings nie erscheinen. Notwendig aber ist für sie alle, besonders für das introduktionsgleich Vorbereitende des ersten Auftritts (dies Wort zeigt schon den Widerspruch mit dem Erscheinen der Phantasiehexen, die in Donner und Blitz, auf Wolken und Sturmflügeln daherfahren, schwanken und schweben, sich neigen und beugen) die Hilfe der Musik, aller Elementarmaschinen des Theaters und aller Schikanen der Dekorations-Malerei. Bloß gesprochen wirken die Worte dürr und poesielos, melodramatisch behandelt werden sie dem geheimnisvollen Eindruck, den die Szene vor dem geistigen Auge gesehen, dem geistigen Ohr gehört, hervorbringt, um ein Bedeutendes näher kommen. Auch der Kesselreigen und die Erscheinungen bedürfen dringend der Musik, und nur vor den gewaltigen Worten der Hekate kann das Wogen der Töne verstummen und die Sprache allein ihr Recht behaupten — als legten sich die zitternden Elemente schweigend zu den Füßen der Meisterin nieder. Ein Szenenwechsel

kann zu Anfang leicht vermieden werden, nur würde es sich ziemlich ungereimt ausnehmen, wenn nach dem ersten Erscheinen der Hexen Duncan und seine Leute aufträten, um ihrerseits wieder den Hexen Platz zu machen usw. Man sieht diese Szenen zwar oft genug so behandelt, begreift aber nie recht, wie der König sich mit einigen wenigen Braven mitten auf der Heide über den Ausgang der Schlacht Bericht erstatten lassen kann. Glaublicher würden die Vorgänge erscheinen, wenn nach der ersten Hexenszene ein (musikalisch begleiteter) Sturm das im Hintergrunde lagernde Gewölk zerstreute und wir nun plötzlich einen Blick in Duncans Lager täten. Nach der zweiten Szene deckten aufs neue wogende Nebel den Hintergrund und die Hexen hätten wieder freies Spiel. Man vermiede auf diese Weise das unruhige Kommen und Gehen und gewänne ein schönes und durch die Wetterverhältnisse auf der schottischen Heide wohl motiviertes Bild. — Bei den Münchener „Mustervorstellungen" hatte man ausgefunden, daß die Hekate eine Spielart der Diana sei. Sie erschien demgemäß in schwarz und grünem langen Jagdgewand und trug auf dem Kopfe einen zierlichen Halbmond. Natürlich hat Shakespeares Meisterin der Hexen, die graue dürre, furchtbare Hekate mit dieser ja an sich richtigen mythologischen Reminiszenz nichts gemein.

Das Erscheinen des Banquo-Geistes läßt verschiedene Möglichkeiten zu. Das Gespenst kann aus dem Boden aufsteigen (natürlich in den Kleidern, in welchen Banquo Macbeth verläßt und den Tod findet) und seinen Platz einnehmen, wobei jedoch die Einrichtung so zu treffen ist, daß die sich auf der Bühne zu wirklich, zu substantiell ausnehmende Bewegung des Niedersitzens unterbleibt, vielmehr der Schauspieler hinter der Tafel so aus der Versenkung aufsteigt, daß er (während er in Wirklichkeit *steht*) doch in gleicher Höhe mit den Sitzenden gesehen wird und nun vor seiner Stuhllehne (die NB. keinen Sitz haben muß, damit der Geist nicht als zu weit von der Lehne befindlich erscheint) bewegungslos verharrt. Eine andere Möglichkeit ist das Hervorbringen der Erscheinung durch ein Spiegelbild, eine dritte, auf den sichtbaren Geist ganz zu verzichten, den Stuhl leer zu

lassen und die Erscheinung demgemäß augenfällig nur als ein Hirngespinst Macbeths zu behandeln, was sie denn ja auch, da die übrigen auf der Bühne befindlichen Personen sie nicht wahrnehmen, in Wirklichkeit ist. Der sichtbaren Erscheinung ist jedoch bei dem Prinzip der Bühnenkunst, innere Vorgänge nach außen zu versetzen, entschieden der Vorzug zu geben. Ein Zauberbild, gut ausgeführt, tut vielleicht die beste Wirkung. Es würde die Worte der Gäste „Hier ist noch ein Platz" usw. auch in concreto begreiflich machen, den Geist von den Menschen deutlich unterscheiden und das unnatürliche Wegwenden der Augen der Gäste und der Lady von dem Stuhl des Banquo verhüten. Eine Gefahr birgt die Szene aber auch dann noch in sich: und die besteht in dem beständigen Umherwandeln Macbeths während des Banketts. Der Umstand, daß, während alles bei Tische sitzt, der königliche Gastgeber selbst, trotz seines wiederholt kundgegebenen Entschlusses nicht zur Ruhe kommen kann, ist sogar — szenisch betrachtet — nicht frei von Komik, vollends dann, wenn nach schlechter alter Sitte die Tafel im Hintergrunde eines Riesensaales errichtet wird und Macbeth ganz vorn, durch mehrere Kulissen von den Festgenossen getrennt, von einer Gardine oder einer Tapetentür halb gedeckt, sein heimliches Gespräch mit dem Mörder führt. Nur ein kleiner, mit Erkern und Nischen reichlich versehener, von Vorhängen durchzogener, von Fackeln ungewiß erhellter düstrer Raum würde für die schaurige Szene den rechten Hintergrund abgeben, und selbst dann empföhle es sich vielleicht noch, einer mir jüngst gegebenen Anregung zu folgen, d. h. die Gäste in Gruppen warten zu lassen, bis der König (nach der Mörderszene) sich anschickt, seinen Platz einzunehmen. Darnach würde die Tafel leer bleiben, und nur auf Macbeths Stuhl erschiene das furchtbare Gespenst. Mit Shakespeares Vorschriften stünde das zwar in Widerspruch, und einige kleine Textänderungen wären dabei nicht zu vermeiden — aber an Sinnfälligkeit würde der ganze Vorgang damit unfraglich gewinnen. Im übrigen hätte der Regisseur nur noch auf eine Vereinfachung der Szenerien des Stückes Bedacht zu nehmen, zusammenzurücken (wie es überall geschieht), vielleicht, wie es die Meininger tun, aus den drei

Schlössern, Fores, Inverneß und Dunsinan, ein einziges zu machen (was ohne Gefahr für den Sinn geschehen kann), sonst aber möglichst gut, mit möglichst wenig Streichungen zu bringen, was uns Shakespeare gegeben hat. Daß im Vereinfachen der Szenerie aber auch zu viel geschehen kann, bewies mir einst die von einem sehr verdienstvollen Regisseur vorgenommene Verlegung des Nachtwandelns der Lady ins Freie, in den Schloßhof. Die Folge dieses Arrangements war, daß man in dem dunklen Bühnenraum von dem hier so überaus wichtigen Mienenspiel der Schauspielerin nichts wahrnehmen konnte. Dazu fühlten wir uns unter Gottes Himmel, und der schwer lastende Druck der Mauern, denen die geängstigte Seele wider Willen beichtet, war von uns genommen, die großartige Szene mithin des ihr notwendig zukommenden Hintergrunds beraubt. — Die Szene der Lady Macduff kann zwar ohne Gefahr für den Sinn fortgelassen werden (wie Schiller es, wiederum mehr von einem richtigen Gedanken, als von dem echten künstlerisch-sinnlichen Mitempfinden für das große Werk und seine Gestalten geleitet, getan hat), aber, sobald sich, wie das auf jeder guten Bühne der Fall ist, eine ausreichende Darstellerin der Lady findet, und sobald die Mörder leidlich zu besetzen sind, sollte sie nicht ohne Not dem Rotstift zum Opfer fallen. Ein Beispiel der sinnlosen Mordlust Macbeths schaudernd mitanzusehen, verträgt die Ökonomie des Stücks und fordert sein Verständnis. Die Mordtaten an Duncan und Banquo gelten der Krone, Macduffs Weib wird der wüsten Blutgier preisgegeben. An den greuelvollen Verbrecher der letzten Akte glaubt man nur dann ganz, wenn man wenigstens eine seiner Untaten miterlebt, und um die Szene Macduffs und Malcolms, die Ankunft der Rosse, des Todesboten, weht ein ganz andrer tragischer Schauer, wenn wir, die Hörer, selbst bereits von der Untat die fühlbare Gewähr der eigenen Augen erlangt haben.

Cymbelin.

Cymbelin — diese Schreibweise und die durch sie bedingte deutsche Aussprache sollte die ohne Grund beibehaltene englische Endung, die weiblich dreinschaut und sich undeutsch und unantik zugleich anhört, endlich verdrängen — „Cymbelin" gehört zu den merkwürdigsten Schauspielen Shakespeares. Das allergrößte seines Genius ist in ihm mit den greifbarsten Mängeln der Arbeit durchsetzt. Wenn man sich die schülerhaften Behelfe der Technik vergegenwärtigt, die Nachlässigkeit, mit der große szenische Wirkungen durch unbedeutende Anhängsel verwischt werden, so sollte man glauben, das Werk gehöre anstatt der letzten Periode des Dichters seiner ersten an. Szenen wie die (vielleicht unechte) Geister- und Göttererscheinung im Kerker mit der Tafel, die zu einer wunderlichen orakelhaften Auslegung Gelegenheit gibt, scheinen der Freude eines unreifen und vom Geschmack nicht geleiteten Talents am kalten Pomp entsprungen zu sein. Aber aus dem scheinbar unbeholfenen Bau des Ganzen ragen die herrlichsten architektonischen Linien hervor; an seiner Schwelle, auf seinen Simsen schreiten die vollkommensten plastischen Gebilde — einige kühne Griffe, das Ungehörige und Überflüssige keck entfernt, und es wird ein einfaches, großartiges Werk frei, das nur einem ausgereiften Meister gelingen konnte. Der Umstand aber, daß die Fehler in der Komposition des „Cymbelin", die dem Stücke leider eine Menge zum Teil oberflächlicher Gegner verschafft haben, keine Grundübel sind, deren Beseitigung

zugleich dem Werke tödlich werden würde, beweist am besten, daß der Dichter seinen Genius weitaus nicht immer so überwachte, wie es der künstlerischen Durchbildung seiner gewaltigen Gebilde förderlich gewesen wäre. Was im Beginn seines dramatischen Schaffens noch als Ungeschick erscheinen mochte, stellt sich hier als eine Mißachtung dramatischer Gesetze dar, die nicht ungestraft verletzt werden. Shakespeare begeht im „Cymbelin" Fehler, die auch ein anderer als er mit Leichtigkeit vermeiden konnte. Tat er das im Vollbesitz aller künstlerischen Kräfte, in einer Zeit, in der gerade sein Augenmerk auf das Technische doppelt scharf und sozusagen selbstverständlich sein sollte und war, um wieviel näher liegt es, solchen Spuren genialer Freiheit in seinen früheren Jahren zu begegnen und hie und da hervortretende Mängel und Unklarheiten weniger tief verborgenen Absichten, wie es die blinden Anbeter tun, als vielmehr diesen dem geborenen Poeten verzeihlichen Menschlichkeiten zuzuschreiben. Shakespeare hat, auch in seiner reifsten Periode, Werke geschrieben, die tief unter dem „Cymbelin" stehen, aber kein andres, dessen Unzulänglichkeiten so leicht zu beseitigen sind. Kaum in einem andern seiner Dramen erscheint aber auch die ganze Macht und Schönheit seines Schöpfergeistes gerade neben den Schwächen der Arbeit so blendend wie hier. „Cymbelin" ist in den Hauptzügen ein wunderbares, von Shakespeare selbst nicht übertroffenes, geschweige denn von einem anderen romantischen Dichter zu übertreffendes Werk.

Die Mängel des Stückes sind: theatralische aufdringliche Deutlichkeit alles dessen, was darin zu Exposition zu zählen ist; eine dem entsprechende undramatische Absichtlichkeit der Lösung; Überladen des von Haus aus epischen, dem Boccaccio und der Holinshedschen Chronik entnommenen Stoffes, Mißachtung der äußeren und inneren Wahrscheinlichkeit, mit zahlreichen, dem Dichter eigenen Lücken in der Motivierung.

Der erste Punkt wird sogleich durch die einleitende Szene illustriert. Zwei Edelleute treten auf und reden miteinander, ohne daß sie anscheinend an ihrem Gespräch selbst auch nur das geringste Interesse nehmen. Sie machen es, man verzeihe den Ver-

gleich, wie die Liebhaber und Liebhaberinnen des seligen Benedix. „Ich war eine arme Waise", so erzählt etwa das Fräulein A. dem Fräulein B. „Meine Mutter war vor Gram darüber gestorben, daß mein Vater verschollen war und blieb. Da fand ich im Hause deiner gütigen Eltern Zuflucht. Ich zählte damals zehn Jahre. So wuchs ich heran, eng befreundet mit dir, meine teure Pflegeschwester, und bin indessen zwanzig geworden." Die Partnerin hört nur mit halbem Ohre zu. Warum soll sie auch aufmerken? Sie erführe ja doch nur, was sie längst weiß und was die gefällige Rednerin auch gar nicht um ihret-, sondern um des Publikums willen mit breitspuriger Schwatzhaftigkeit erzählt. Ist die Szene der Edelleute darin jedoch zu ihrem Gunsten von diesem Mustertypus einer handwerksmäßigen Exposition unterschieden, daß der eine der Edelleute am Hofe fremd ist und somit wirklich etwas für ihn neues erfährt, so fehlt es doch auch leider in der ersten Waldszene nicht an einer vollkommeneren Parallele mit dem Dialog des Fräulein A. Der gute alte, immer moralisierende Bellarius erzählt seinen Knaben zum fünfzigsten Male, was sie längst wissen; als er aber an die Stelle gelangt, die für Cymbelins Söhne dunkel bleiben muß, wenn nicht das Drama plötzlich eine den Zwecken des Dichters ganz zuwiderlaufende Wendung nehmen soll, da schickt er sie fort und exponiert — was noch schlimmer ist — in einer längeren Rede, der jedes Charakteristikum und jedes psychologische Motiv eines Monologs fehlt, dem Publikum sein und seiner jungen Zöglinge Schicksal: eine Auskunft, die auch aus theatralischen Gründen besser unterblieben wäre, da wir aus dem Gespräch der Edelleute einstweilen genug wissen, um in Guiderius und Arviragus die verschwundenen Prinzen zu vermuten, zur völligen Aufklärung aber immer noch die Schlußszene übrig bleibt. Überdies besteht in dem Ahnen des Zusammenhangs ein stärkerer theatralischer Reiz als in der genauen Kenntnis desselben. Auch die Indiskretion des Arztes, der „bei Seite" ausplaudert, daß er der Königin statt des vermeintlichen Giftes einen wohltätigen Betäubungstrunk gegeben, gehört zu solchen Mängeln der Exposition, zu der in gewissem Sinne auch die mit schematischer Gewissen-

haftigkeit wiederkehrenden Seitenbemerkungen des zweiten Edelmanns in den Cloten-Szenen zu zählen sind.

Wie sehr entspricht diesen theatralischen Anfängen auch das theatralische Ende! Der Reihe nach klären alle auf, was den andern zu wissen frommt, was wir aber leider schon wissen. Das Geständnis der Königin eröffnet den Reigen. Jachimo folgt, Posthumus, Imogen, Guiderius, Bellarius, endlich gar der Wahrsager. Dabei verstößt die Blindheit des Königs, der seine eigene Tochter, des Posthumus, der seine Gattin nicht wieder erkennt, gegen alle Glaublichkeit. Ist dies schon bedenklich und für die Darstellung ein nicht ganz zu beseitigendes oder auch nur zu verdeckendes Hindernis, so wird diese Sorglosigkeit noch durch die fast unbegreifliche Nachlässigkeit überboten, mit der der Dichter den natürlichen Höhepunkt dieser Szene, Imogens und Posthumus' Begegnung, behandelt. Das leidenschaftlichste Jauchzen, sollte man denken, müßte hier alle Fesseln sprengen, der eine Gedanke der Liebenden, zu dauerhafterem Glück nunmehr vereinigt zu sein, alle anderen zurückdrängen. Wie unzulänglich ist aber gerade dieser Teil der Schlußszene behandelt! Ist es allenfalls noch denkbar, daß die sittlich starke und der Selbstbeherrschung fähige Imogen gewaltsam an sich zu halten vermag, da sie dem Gatten unerkannt zur Seite steht, so hört doch mit dem Augenblick der Erkennung alle Entschuldigung auf. Hier will man nichts anderes als nur die beiden Gatten sehen und hören. Alles übrige ist für uns so wertlos, wie es das für Posthumus und Imogen sein muß. Wie ist es möglich, daß Pisanio und der Arzt uns erst ein Langes und Breites über den Trank erzählen müssen, ehe die Liebenden sich in die Arme schließen! Und wie kann Imogen in diesem Augenblick nur daran denken, den Pisanio wegen seines vermeintlichen Verrats zur Rede stellen! Das sind psychologische Ungereimtheiten, die sich auf der Bühne rächen würden und die um so empfindlicher sind, als sie nicht im Wirbelwind der Leidenschaft in kurzer wilder Szene an uns vorüberfahren, sondern unter endlos langen, ermüdenden Gesprächen vor unsern Augen befestigt werden. Selten hat Shakespeare auch gegen die Ökonomie so stark gefehlt wie hier. „Cymbelin" ist

das längste seiner Stücke und besteht dazu noch zum fünften Teil aus Wiederholungen. Der Raub der Prinzen, Jachimos Verräterstreich, die Ränke der Königin, Clotens Tod, die Verteidigung des Engpasses durch Bellarius und die Jünglinge — wie breit hören wir das alles erzählen, trotzdem wir es zum Teil mit eigenen Augen schon gesehen haben! Dazu kommt noch das ganz undramatische, vollkommen unnütze Moment der Vision mit ihrer geschraubten komischen Deutung. Gewiß Stoff genug, um die Ungerechtigkeit und die Kurzsichtigkeit gegen den „Cymbelin" zu stimmen und ihn um seiner handgreiflichen Fehler willen so rücksichtslos zu verdammen, wie es u. a. Johnson getan hat.

Und doch — wie verkehrt ist es, einen Gast ungütig aufzunehmen und zu beurteilen, nur weil er sich ungeschickt eingeführt und verabschiedet, einen Gast, dessen Verweilen uns eine poetische Offenbarung nach der andern entschließt, dessen Lippe von Wohllaut, dessen Seele von Musik überquillt. Einmal in den Kern seines Wesens vorgedrungen, muß uns „Cymbelin" fesseln, wenn nicht unser Sinn zu, unser Herz tot ist. Die Handlung erzeugt eine Reihe starker, echt dramatischer Konflikte, die an Tiefe der Leidenschaft den machtvollsten, die Shakespeare uns vorgeführt, nicht nachstehen. Nur daß ihre Tragik immer nur scheinbar bleibt und eine seltsame Art romantischer Ironie auch dem heftigsten Schmerz seine Schärfe nimmt. Wenn Imogen den Tod ihres Leonatus beklagt, dann wissen wir recht gut, daß der kopflose Leichnam dem Cloten angehört, und setzen wir ihrer Klage das gewisse Gefühl eines glücklichen Ausgangs entgegen; der Tote aber, der der beschwingten Hand des jungen Guiderius zum Opfer fiel, erfährt durch das militärische Leichenbegängnis, das Cajus Lucius anordnet, eine Art unverdienter Adelung, die nicht minder phantastisch berührt. Im Gebiete der Täuschungen wird die Einseitigkeit des Schmerzes und des moralischen Urteils gemildert. Es ist, als wollte der Dichter mit weicher Hand die Unterschiede verwischen, die Gut und Böse, Hoch und Niedrig, Verdient und Unverdient im Leben erzeugen. Auch dem Jachimo wird verziehen, auch die schnöde, boshafte Königin trägt den ver-

klärenden Schein der Schönheit um ihr Haupt. Das hindert nicht, daß Shakespeare die Unterschiede als vorhandene mit aller ihm eigenen Deutlichkeit schildert. Nur will er uns vor liebloſem Richterspruch bewahren. Nicht ohne poetische Absicht bettet er die Leiche des brutalen, viehischen Cloten neben den zarten, engelgleichen Knaben Fidelis, über dem (gleichfalls in einer Täuschung befangen) die drei Waldbewohner die rührende Totenklage erheben. „Gleich gut ist Ajax und Tersites Leib, sind beide tot" sagt der alte Bellarius. Wie die Natur im Prozeß des Vergehens alles ausgleicht, so ist es auch der stete Hinweis auf die Natur, durch den der Dichter uns künstlerisch und sittlich beruhigt. Durch das ganze Stück hindurch kommen wir trotz der Schärfe, mit der Jachimo und die Königin, der Grellheit, mit der die Gestalt des Cloten gezeichnet ist, aus dem Gleichmaß der Stimmung nicht hinaus. So bewegt das Stück ist, so still ist es doch, so tiefe und dunkle Wellen der Leidenschaft es aufwühlt, so heiter bleibt doch der Himmel über ihm.

Die Natur im Gegensatze zur Kultur — das ist, ich möchte nicht sagen der Grundgedanke (das würde die dichterische Tätigkeit als zu absichtsvoll kennzeichnen), wohl aber das Thema des Stücks. Aus ihm heraus entwickeln sich die verschlungenen, vielgestaltigen Pfade der Handlung. Die verschiedenen Personen-Gruppen und ihre Erlebnisse sind nur ebenso viele Variationen des Themas. Inmitten einer verderbten Hofsphäre, in der nur die Lüge und die Frechheit sich zu behaupten vermag, stehen Imogen und Posthumus vereinsamt, aber in den Grundfesten ihrer Natur durch keinen Angriff und keine Ansteckung erschüttert. Was ihren Wert ausmacht, hat ihnen zum größeren Teil das Glück verliehen: es sind reine, goldene Naturen; aber eine echte einfache Sitte hat ihre Impulse gebändigt. In ihnen hat sich die angeborene Gabe auf das Herrlichste mit dem Verdienst gepaart. Nicht ganz vollkommen in dem Manne, der, stärker und schwerer zu sänftigen, einer augenblicklichen Wallung zu seinem und andrer Schaden mehr als einmal nachgibt; ohne jeden Rest aber in dem Weibe, das in allem, selbst in der flammenden Entrüstung über den frechen Zudringling Cloten, in ihrer festen Opposition gegen den

Vater, in der Verzweiflung über die vermeinte Untreue des Posthumus, kurz, in jeder Lage und Stimmung das Richtige wählt, ohne langes Besinnen, durch den Genius ihres Naturells getrieben. Gegen beide wirkt nun die Scheinwelt der Sitte, die falsche Kultur. Posthumus fällt ihren tückischen Angriffen zum Opfer. Die „beim Schmause" (wie Jachimo im fünften Akte ausdrücklich hervorhebt) im Kreise leichter Gesellen mit einem römischen Roué eingegangene, von diesem provozierte und auf Schleichwegen gewonnene Wette bringt ihn aus allen Fugen und kostet um ein Haar Imogen und ihm selbst das Leben. Einem fast noch schrecklicheren Angriff ist seine Gattin ausgesetzt. Der König will ihr den Sohn der Königin zum Manne aufzwingen, diese trachtet ihr nach dem Leben, Cloten, schon durch seine gemeine Natur, durch seine Dummheit und Sinnlichkeit schrecklich, durch die Einflüsse des Hoflebens aber nur noch mehr verderbt, droht ihr geradezu mit Gewalt. Mittelbar wirkt dann noch Jachimos Schändlichkeit und der durch sie hervorgerufene Mordbefehl ihres Gatten gegen sie — von aller Hilfe abgelöst sieht sie sich, ein schwaches Weib, allein in das Leben hinausgestoßen. Da findet sie, die von der Kultur Gehetzte, im Allerheiligsten der Natur Trost und Zuflucht. Das herrliche Waldidyll ist die notwendige Ergänzung des Hofbildes. Hier herrscht das reinste, unbefleckteste Empfinden. Mit dem Herzen der Jünglinge, ihrer Brüder, fühlt sie das ihrige im harmonischen Gleichtakt schlagen. Aber deren Freiheit ist doch nur Gefangenschaft. Ihr glücklich gemischtes Blut lehrt Arviragus und Guiderius das Rechte treffen: wohlbemerkt auch darin, daß sie ins Leben hinaus müssen, um sich zu bewähren. Erst die im Strom der Außenwelt bewährte Natur verdient den Preis. Erst im Kampfe mit der Kultur kann die Natur zeigen, ob sie sittlich ist. Wunderbar löst sich das Wirrnis der Begebnisse. Die Elemente der lügenhaften Scheinwelt und der rohen, durch falsche Sitten nur noch greulicheren Bestialität werden überwunden. An den König, der so recht der Mann ist, gelenkt zu werden, jedem Einfluß zugängig, aber, wie es scheint, dem guten mehr als dem bösen, schließen sich die reinen, bewährten und geläuterten Kräfte, aus denen die Natur mit echten, wahren Lauten redet und die

sich der Sitte freiwillig unterordnen, sofern sie Sittlichkeit und darum im Einklange mit der Natur ist, die nur durch das Maß und das Gleichgewicht der Kräfte wirkt und besteht.

So stehen denn auch die Nebenhandlungen, wenn auch in keinem dramatischen, so doch in einem geistigen Bezug zu der Haupthandlung, die „Imogen" heißt. Hier ist in der dramatischen Entwicklung wie in der Charakterzeichnung alles von höchster Vollkommenheit. Shakespeare hat uns eine Reihe um ihrer Liebe und Gattentreue willen duldender Frauen vorgeführt: Imogen ist die schönste und herzbezwingendste von ihnen. Sie ist in gleicher Lage wie Desdemona, Julia, Ophelia, Jessika. Sie liebt gegen den ausdrücklichen Willen ihres Vaters. Aber sie ist nicht so schwach wie Ophelia, daß sie sich dem harten Gebote augenblicklich fügen sollte, noch besitzt sie Jessikas schändlichen Leichtsinn. Sie vertritt ihren Willen ebenso bestimmt wie Brabantios Tochter und die Tochter Capulets, aber sie tut es mit mehr sittlicher Hoheit als diese. Man fühlt ihrer bestimmten Sprache in der ersten Begegnung mit dem Vater an, daß diesem reinen Gemüt mit kleinen Nadeln und groben Waffen schon so bitter zugesetzt ist, daß es sich entladen muß. Sie begegnet nur den Angriffen ihrer Feinde mit gerechtester Verteidigung ihrer selbst und ihres Gatten, aber sie greift nicht lieblos selber an. Desdemona hat für ihren schmerzgebeugten Vater keinen Laut der Liebe — Imogen hat es nicht mit dem Schmerz und der Liebe der Ihrigen, sondern nur mit dem Vorurteil zu tun. Sie hat wohl kaum je eine starke Anhänglichkeit für den Mann empfunden, den die zweite Gattin so ganz in ihren schlauen Netzen gefangen hat, sie wird der Mutter gedenken, deren Abbild sie und die Brüder sein mögen (von Cymbelin selbst haben die Kinder keinen Zug) — als aber die gestörte Ordnung der Natur wieder hergestellt wird und der Alte selbst verlangt, in den Kreis der Glücklichen aufgenommen zu werden, da begegnet Imogen ihm mit zarter, kindlicher Liebe und Achtung. Ihr ganzes Herz aber hat der Gatte, das Ideal eines Mannes, das Vorbild der edleren Jugend, die stille Neigung der Mädchen. Ihre Liebe läßt sie alles unternehmen und bewehrt die zarte Gestalt, die in der

Höhle der Wälder wie ein Elfenkind waltet und noch im Mannesgewand die ganze süße Grazie ihrer keuschen Weiblichkeit entfaltet, mit allen Waffen, die not sind, sie zu beschützen und der Ungebühr entsprechend zu begegnen. Sie siegt immer, ob sie nun im Schlummer liegt und laut und willenlos den Wüstling Jachimo bis ins innerste Mark trifft und seine freche Sicherheit wanken macht, ob sie durch den Reiz ihrer Gestalt im Knabenkleide das Herz der Brüder und des römischen Feldherrn gewinnt, ob sie hochaufgerichtet mit flammenden Augen und pfeilspitzer Zunge Jachimos und Clotens Zudringlichkeit züchtigt. Sie steht keinen Augenblick an, dem Geliebten nach Milford-Hafen entgegenzueilen, dem erschütterten Pisanio bietet sie sich in der Verzweiflung freiwillig als Todesopfer dar, ohne langes Besinnen entschließt sie sich zur Übernahme des gefahrvollen und unsicheren Loses, zu dem ihr der Diener rät. Daß sie bei dieser Raschheit ihrer Entschlüsse und bei dieser Festigkeit im Ausharren dem Posthumus nicht sogleich in die Verbannung folgt, kann natürlich unmöglich ihrem mangelnden Willen zugeschrieben werden. Shakespeare hat zwar nicht dafür gesorgt, es wahrscheinlich zu machen, daß Imogen, die doch nach Milford-Hafen entflieht, auch ihrem Gatten nach Rom hätte folgen können. Dennoch kann man sich das Fehlende unschwer ergänzen. Hätte sie ihm in die Verbannung nachziehen können, sie hätte es gewiß getan. Es muß also an der Gelegenheit dazu gefehlt haben, sei es, daß ihre Bewachung in den geeigneten Augenblicken schärfer war, sei es, daß es an Schiffen, an Ausrüstung zur Reise, an Helfern mangelte. Eine Flucht zu Schiff, das keine kleinere Reise als von Britannien nach Rom antreten soll, wäre auch gewiß nicht so einfach gewesen, wie der Ritt, der Imogen und Pisanio nach Milford-Hafen bringt.

Der Harmonie der Charakteristik entspricht die Stetigkeit der Handlung, soweit sie sich in Imogen vereinigt und gipfelt. Ist auch die Zeit mit großer Freiheit behandelt, so schließen doch die verschiedenen Stadien der Handlung innerlich, für den idealen Sinn, ohne Zwang und Lücken aneinander. Imogens erste Unterredung mit Jachimo ist kein kleineres Meisterstück als ihre

Abfertigung Clotens. Ihre von der Hoffnung des Wiedersehens gespornte eilige Flucht, die Kunde von Posthumus' Mordbefehl, ihre schnelle, echt weibliche Vermutung seiner Untreue, ihre Ankunft bei den Höhlenbewohnern, ihr Jammer an der vermeinten Leiche ihres Geliebten, ihre schmerzvoll-gesammelte Fassung, als sie dem Lucius zu folgen sich entschließt — das ist alles Ausfluß der echtesten Poesie und ebenso dramatisch, wie es im edelsten Sinne theatralisch ist. Und litte das köstliche Gefüge dieser Szenenreihe nicht auch durch die Mängel der Lösung, so wäre ihr wenig von gleicher Schönheit an die Seite zu stellen. Daß auch in ihrer Mitte sich hie und da ein gewöhnlicher, nachlässig oder ungeschickt gebrauchter Theatercoup findet, bedeutet um so weniger, als kein einziger unabstellbar ist. Imogens Erwachen nach dem Fortgang des Bellarius und der Brüder steht in der Pünktlichkeit, mit der es sein Stichwort abwartet, bei Shakespeare nicht allein. Bei einer Aufführung des Stücks brauchte nur nach dem Grablied, etwa bei Abenddämmerung oder Mondlicht, der Vorhang langsam zu fallen (Clotens Leiche müßte schon vor dem Gesang an ihren Platz geschafft sein), die Musik fortzuspielen, in eine hellere Weise überzugehen, der Vorhang sich über derselben, nunmehr taghellen Szenerie wieder zu heben, ohne daß Imogen ihre ruhende Lage verändert hätte — so wäre die Eile hinlänglich beseitigt und zugleich auch ein theatralischer Reiz gewonnen, der der musikalischen Stimmung der Waldszene nur förderlich werden kann: eine Einrichtung, die sich denn auch, wie ich glaube aussprechen zu dürfen, in der von mir vorgenommenen Bühnenbearbeitung, die inzwischen unter dem Titel „Imogen" im Druck erschienen und oft aufgeführt ist (u. a. im Königl. Schauspielhause zu Berlin, den Hoftheatern zu Dresden, Karlsruhe, Mannheim, Oldenburg, Schwerin, den Stadttheatern zu Leipzig, Breslau, Bremen u. a.), mit der Musik von Albert Dietrich vollkommen bewährt hat.

Nicht ganz von gleicher Bedeutung ist die Posthumus-Handlung, die, durch den raschen Ortswechsel schon mit einer gewissen Unruhe behaftet, auch in der psychologischen Entwicklung nicht frei von Hast und Gewaltsamkeit ist. Nach der Erzählung des

Edelmannes, die in ihrer klaren Absicht zur Exposition des Charakters des Leonatus beizutragen, buchstäblich zu nehmen ist, ist der Gemahl der Imogen ein herrlicher Held, „wiegend in Ruhe, Begier und Kraft", wie es in einem Platenschen Gedicht heißt. Sein Abschied von seinem Weibe straft die hohen Erwartungen, die wir von ihm hegen, nicht Lügen, sein Benehmen im Hause des Philario scheint sie erfüllen zu sollen. Sein Auftreten ist ebenso stolz, bescheiden und ritterlich wie liebenswürdig und gelassen. Den frechen Herausforderungen des Jachimo setzt er gerade soviel Ruhe und Kaltblütigkeit gegenüber, wie dem Manne ziemt. Mehr darf er nicht geduldig anhören, wenn er nicht der Ehre seiner Frau etwas vergeben will. Man kann ihm durchaus nicht vorwerfen, dem Streite Nahrung gegeben zu haben. Was er sagt, ist weder eine Provokation noch grundlose Großprahlerei, daß er aufbraust und, ganz erfüllt von dem Gedanken an Imogens makellose Liebe, seinem Glauben einen hochfliegenden Ausdruck verleiht, ist natürlich und männlich-schön. Mit dem Eingehen der Wette aber begeht er einen Kavaliersstreich, der seiner goldschweren Ehre und Tugend schlecht ansteht. Wie edel immer sein Motiv ist, wie sehr es immer glaublich ist, daß gerade das felsenfesteste Vertrauen das Schicksal oder besser die Gemeinheit eines Schurken am ehesten so bedenklich zu reizen geneigt sein wird — Posthumus ist uns zu männlich angekündigt, als daß wir ein solches Spiel nicht, an seinen Ruf gehalten, doppelt kindisch und leichtsinnig finden sollten. Darum geschieht ihm, dem Phönix der männlichen Jugend, auch kein Unrecht, wenn er das Opfer seiner Übereilung wird. Denn Jachimo besiegt ihn in jeder, auch in ästhetischer Beziehung. Vollends in seiner Raserei über die immer doch, trotz einiger Einwendungen, leicht geglaubte Untreue seines Weibes zieht er bedenklich den kürzeren. Sein Brief an den Pisanio stellt ihn dicht neben den schlimmsten Eifersüchtigen Sheakespeares, den Leontes. Um so erhebender wirkt aber seine Reue und der Entschluß zu sühnen, was er verbrach. Sein Kampf für das Vaterland, sein bescheidenes Heldentum, das, anstatt aus dem Dunkel herauszutreten und den Lohn der Tat zu suchen, unerkannt bleiben will: das ist in seiner

wahren, nicht auf den Schein gerichteten, Größe so ganz des Mannes würdig, der sich des Besitzes einer Imogen rühmen darf. Entsagungen wie diese sind auf alle Fälle, in der wirklichen wie in der Kunstwelt selten — aber sie sind glücklicherweise nicht unmöglich. Nur durch eine außerordentliche Tat konnte Posthumus aber auch das Gleichgewicht seiner sittlichen Natur, das er mit der Wette und dem brutalen Befehl an Pisanio, Imogen zu töten, verloren hatte, wiederherstellen.

Imogen hat nur eine einzige Folie: die böse Stiefmutter, die in ihrer eingewurzelten Bosheit, in ihrer wahrhaft satanischen Zerstörungssucht, die sich unter einer schönen, lächelnden Maske verbirgt, wie eine Märchenkönigin, wie Sneewittchens ruchlose Verfolgerin erscheint. Posthumus dagegen wird mit einer ganzen Reihe scharf unterschiedener Charaktere kontrastiert. Ihm zunächst stehen die Brüder, der kecke Guiderius, der sanftere Arviragus, beide noch unerprobt, in ihrem dumpfen Tatendrange, in der Schlichtheit und Offenheit ihres Gefühls herb wie junger Wein, frisch und erquickend wie Waldmorgenluft. Während für ihren wackeren Erzieher jedes Ding einen moralischen Bezug gewinnt, stehen sie nur empfindend der Außenwelt gegenüber. Bellarius reflektiert wie alle Einsiedler, die die Welt verlassen haben; die Knaben dagegen leben und fühlen, aber sie denken nicht. Auf der andern Seite steht der edle Römer, über dessen gehaltenem, würdevollem Wesen ein Hauch von Weltmüdigkeit liegt. Posthumus steht recht in der Mitte dieser drei; er hat die Frische der Naturmenschen und die Ritterlichkeit und Noblesse des Weltmanns. In dem Schutz der Höhlenbewohner, im Dienste des Lucius findet Imogen wenigstens Teile und Spuren dessen, was sie endlich in ihrem wiedergefundenen Gatten vereint umarmt.

Das furchtbarste Widerspiel der Liebenden sind Jachimo und Cloten, beide von grundverschiedenem Stoff und beide gleich geeignet, auch den Frieden des Frömmsten zu zerstören. Jachimo hat das Leben gründlich ausgekostet. Schon seine Gesichtsfarbe zeichnet ihn: der „gelbe" Jachimo. Er ist das Musterbild eines Kindes der jeunesse dorée, das die ersten Jugendstürme und die Fähigkeit zu feurigem, leidenschaftlichem Genuß bereits hinter

sich hat. Durch und durch blasiert fehlt ihm jeder Schwung der Seele und jeder Glaube an das Gute. Die Gesellschaft, in der er seine Kräfte vergeudet, seine Sinne und sein Gewissen abgestumpft hat, mag ihm allerdings ein Recht zu seinen frivolen Zweifeln gegeben haben. Dennoch ist er innerlich nicht so ganz ausgebrannt, daß die Macht des Reinen, wo sie ihm begegnet, ihn nicht ergreifen könnte. Er ist nicht der einzige Wüstling, der sich bei dem Anblick der Unschuld reuevoll an die Brust schlägt und der in ihrer Sonne eine Art sittlicher Läuterung durchmachen könnte, wenn ihre Leuchte ihm beschieden wäre. Gleich der erste Anblick der schönen reinen Frau bringt ihn außer aller Fassung; gewaltsam muß er sich zur Durchführung seines schändlichen Planes aufraffen. („Besser, ich flöhe gleich!") Auch in der wunderbaren Szene in Imogens Gemach, einer der herrlichsten Perlen Shakespeareſcher Poesie, liegt ihm nichts ferner als der Gedanke an Gewalt. Beklommen, kaum der Worte fähig, steht er vor dem keuschen Rätsel, das seine frechen Zweifel so glänzend zu Schanden macht. Er beschönigt sein Tun nicht — „ein Himmelsengel dort, die Hölle hier" — aber das Gute ist nicht kräftig genug in ihm, der Anreiz der Wette zu mächtig, seine „Ehre" bei diesem Handel zu sehr „engagiert", als daß er von seinem Vorhaben freiwillig abstände. Dennoch aber hat der Dichter die Auflehnung seines Gewissens gegen sein Verbrechen so stark betont, daß Jachimos Reue im fünften Akt genügend motiviert erscheint.

Ganz anders Cloten, bei dem jeder sittliche Maßstab versagt. So roh, wie ihn die Natur geschaffen, ist er geblieben — nur daß seine soziale Stellung seine groteske Wildheit und Dummheit zu voller Blüte gezeitigt hat. Unvergleichlich hat Shakespeare in dieser ganz eigenartigen Spezies seiner Clowns die bloße Widerwärtigkeit vermieden, und wo seiner Schlechtigkeit durchaus auch nicht der leiseste Vorzug die Wage hält, durch die Komik seiner sprudelnden Sprache, seines brüsken Stolzes, seiner unglaubichen Stupidität, die gerade in seinen Kardinalfehlern seine stärksten Vorzüge erblickt, versöhnend für ihn vermittelt. Im übrigen darf man nicht übersehen, daß es ihm nicht an Tapfer-

keit fehlt, wenn es auch nur die Tapferkeit des wilden Tieres ist. Und zudem, was ihn am meisten adelt: sein kopfloser Rumpf kann sogar für die Leiche des Posthumus gehalten werden — allerdings nur sein kopfloser! Solche Empfehlungen können ihn freilich vor der raschen Justiz des Guiderius nicht bewahren. In den Kleidern des Posthumus, deren schlechtestes in Imogens Schätzung noch hoch über dem ganzen Cloten steht, muß er dahin. Sein Tod hat auch nicht einen Gran von Tragik. Man schägt auch einen toll gewordenen Stier zu Boden. Und doch widerfährt dem Toten noch reiche Ehre. Imogens Tränen fließen an seiner Leiche, und auf den Schildern der römischen Legionen wird er prunkhaft zu Grabe getragen.

Bei den Feindseligkeiten, die den Liebenden von Jachimo und Cloten drohen, bedeutet der Zorn des Königs nicht viel. Cymbelin ist recht eigentlich der Mann, der für die zweite und dritte Frau geschaffen ist: leicht aufbrausend, ebenso leicht zu beruhigen, ohne Kenntnis der Menschen und der wirklichen Verhältnisse, jedem Schein, auch dem Trug eines schönen Weibes zugänglich; jetzt noch Tyrann und im nächsten Augenblick schon zärtlicher Familienvater. Pisanios rührende Treue, des Arztes strenge Gewissenhaftigkeit sind in der Umgebung eines solchen Königs notwendige Stützen der Guten und Edelgesinnten. Freilich können sie nur unter der Hülle der Täuschung das herannahende Verderben verhüten, aber sie tun es mit innerster Festigkeit und werden so zu Rettern der der Bosheit und Tücke sonst erbarmungslos Verfallenen. Pisanios Gedanken reichen gerade nicht weit — er hätte sonst schwerlich das Fläschchen von der Königin in gutem Glauben entgegengenommen; sein Rettungsplan birgt eine Menge Gefahren für seine junge fürstliche Herrin. Aber das Schicksal behütet sichtlich die ehrliche Einfalt, wie es das Raffinement der Teufel zu nichte macht. Die Edlen an Cymbelins Hof, die römischen Stutzer, denen der gute besonnene Philario offenes Haus gewährt, schließen den Ring dieser mannigfaltigen, reich ausgeführten Charaktere.

Um aller dieser glänzenden Vorzüge willen und bei der verhältnismäßigen Leichtigkeit das unverhältnismäßig lange Stück zu

kürzen und seine technischen Übelstände zu beseitigen, verdient „Cymbelin“ weit mehr als andre auf unsrer Bühne eingebürgerte Stücke einen Ehrenplatz in den Repertoires der Theater. Nur die raschen Reisen von Britannien nach Rom und umgekehrt, NB. während eines Aktes, lassen sich nicht alle so verlegen, daß sie durch einen Zwischenakt getrennt werden: auch die fatale Blindheit des Cymbelin und nun gar des Posthumus, die Tochter und Gattin nicht zu erkennen vermögen, ist nicht zu heilen. Aber wo im übrigen das Poetische, Dramatische und Theatralische so herrlich in Halmen steht, da wäre es Torheit, die Ernte nicht unter Dach zu bringen. Das hat nun kürzlich noch das Münchener Hoftheater getan, und zwar ohne die Spreu vom Weizen zu sondern, unverändert und ungekürzt, sogar mit der problematischen Traumerscheinung im letzten Akt, die gewiß nicht Shakespeare zur Last fällt. Damit ist aber dem Dichter so wenig wie dem modernen Theater gedient. Die dortige „Shakespeare-Bühne“ mit ihren raschen Verwandlungen wird ja ohne Zweifel die Gefahren, die das unberührte Original für unsre jetzigen Bühnenverhältnisse mit sich bringt, verringert haben. Dafür gefährdete sie aber den malerischen Reiz der Dichtung. Und, so oder so, nur der bornierteste Purismus, dem alles heilig ist, was (ob mit Grund oder nicht) Shakespeares Namen trägt, könnte eine pietätvolle Bearbeitung des Stücks, die seine Fehler ausmerzt und seine Schwächen verdeckt, verdammen.

Daß die Bearbeitungen von Wolzogen und Gisbert von Vincke die Anerkennung des Werkes bei dem Theaterpublikum förderlich wären, läßt sich nun freilich nicht behaupten. Wolzogen begnügt sich im Grunde nur mit Streichungen, ohne die Unruhe des Szenenwechsels irgendwie wesentlich einzuschränken. Daß er die verhängnisvolle Kiste in einer kleinen Zusatzszene recht augenfällig in das Haus der Imogen schaffen läßt (die Kiste, in der sich NB. Jachimo bereits befindet), mag aus der Absicht hervorgegangen sein, eine größere theatralische Deutlichkeit zu schaffen, als Shakespeare sie gegeben. Aber diese Deutlichkeit, die das romantische Dämmerlicht des Stücks nur zerstört, ist auch schon darum vom Übel, weil sie das Komische der Sache auf-

deckt. Dies aber sollte man auf alle Weise verschleiern und es sogar vermeiden, Jachimo im Gemach der Imogen sichtbar der Kiste entsteigen zu lassen. Wird diese im Nebenzimmer aufgestellt und sieht man, wenn die schöne Unschuld entschlummert ist, den Vorhang sich regen und teilen und dann den Jachimo auftreten, so ist die Wirkung eine ernstere und, gerade durch die Anregung der Phantasie spannendere und beängstigendere. Vincke verfährt viel radikaler. Er schüttelt die Szenen tüchtig durcheinander und läßt das ganze Stück in Britannien spielen. Statt in Rom befinden wir uns in einer Schenke in London und in Milfordhafen. Aber warum? Wandert die Phantasie einmal von Ort zu Ort, dann verschlägt es ihr auch nicht, die weiteste Wanderung zu vollenden. Sie eilt ebenso gern nach Rom wie nach Milfordhafen; ja sie wandert lieber nach Rom, weil ihr das völlig anders geartete szenische Bild dort die theatralischen Gegensätze des Stücks ungleich schärfer vor die Augen führt: das üppige Treiben der Weltbeherrscherin am Tiber — und das Dickicht der britannischen Urwälder; die gedankenlosen Festlichkeiten der römischen Ritter — und die makellose, frische, unverführte Jugend der Söhne des Cymbelin; und, was die Hauptsache ist: einer der besten Männer des Inselreichs inmitten der Lockungen der verderbten Großstadt. Diese schlagenden sinnfälligen Gegensätze wollen gesehen sein. Statt durch List in Imogens Gemach zu dringen, läßt Vincke den Jachimo (aus Prüderie?) draußen im Garten einen Baum erklimmen, auf den Altan steigen, durch das Fenster schauen und sich in dieser Entfernung seine Notizen machen! Endlich steigt er freilich doch ins Gemach, um das Armband zu erlangen, und spricht während dieser kurzen Zeit noch „durch das Fenster“:

„Schlaf, Todesaffe, liege schwer auf ihr,
Daß sie dem Steinbild gleicht im Grabgewölbe.“

Das ganze Arrangement ist, wie schon aus dieser Mitteilung erhellt, so gezwungen, daß der etwaige Gewinn, der in der Schonung allzufeinen Empfindens liegen mag, seine Mängel nicht entfernt aufwiegt. Auch ist es recht unglücklich und bei dem in andern Fällen so oft bewährten Geschmack Vinckes sehr befremdlich,

daß die Waldgesellen Imogen überhaupt zuerst antreffen, als sie bereits im Todesschlummer liegt. Welchen Sinn aber haben die wunderbaren Worte der Klage, wenn sie über dem Leichnam eines völlig Unbekannten erschallen? Wie kann ein guter Bearbeiter die Poesie und die theatralische Wirkung dieser Szenen, so wie sie Shakespeare geschrieben, verkennen? Daß Imogen, nachdem sie von Bellarius und den Knaben für tot gehalten, dann plötzlich zu sich kommt und nun Reste der ersten Begegnung aus dem Original von Vincke herübergenommen werden, kann der sorgfältigen Prüfung, wenn sie die nähere Beschäftigung mit der Bearbeitung nicht scheut (sie ist 1873 in Freiburg i. Br. gedruckt) auch nur als Verschlechterung erscheinen. Wohl getroffen ist dagegen die Zusammenziehung des Schlusses und die Beseitigung des Schlages, womit Posthumus die von ihm nicht erkannte Imogen trifft.

Bei beiden, Wolzogen und Vincke, über deren Bearbeitungen ich mich ausführlicher in der Einleitung zu meiner Bühnenausgabe des Stücks geäußert habe, vermißt man aber gleicherweise die Musik, ohne die das Werk auf der Bühne nicht möglich ist. Nicht nur das Ständchen, auch die Totenklage ist unentbehrlich, und wenn die Kritik gelegentlich der Aufführung meiner Bearbeitung im Berliner Schauspielhaus behauptete, es sei gegen Shakespeares Absicht, diese Klage singen zu lassen, dann genügt es wohl, kurz auf den Wortlaut des voraufgehenden Dialogs hinzuweisen „Let us sing him to the ground" sagt Arviragus zum Bruder, und „Song" ist das Lied schon in der Folio überschrieben. Deuten gleichwohl einige andre Worte darauf hin, daß man es gesprochen haben könnte (weil begreiflicherweise der Gesang nicht eines jeden Schauspielers Sache war), dann vermag ich nichts weiter als einen Notbehelf darin zu erblicken. Die ganze Feier fordert die Musik geradezu heraus, die Situation motiviert sie auf das Zwangloseste, und bei Shakespeares Vorliebe für die Musik und der reichlichen Verwendung, die sie zur Förderung der Stimmung in vielen seiner Werke findet, sollte ein Zweifel darüber, daß er sie an dieser Stelle gewollt, billigerweise nicht möglich sein. Etwas andres ist es mit der melo-

dramatischen Begleitung der Szene im Schlafgemach, für die ich mich früher entschieden, die ich jetzt jedoch aufgeben möchte, da sie äußerlich nicht zu begründen und innerlich jedenfalls entbehrlich ist, wenn der Jachimo einen Darsteller wie Matkowsky findet, der dem schwülen Druck, dem sinnlich-phantastischen Odem der Szene einen unvergleichlichen Ausdruck lieh. Im übrigen durchsetze man das ganze Werk, wo es geht, mit Musik: der Trauermarsch bei Clotens Begräbnis, die Kriegs- und Siegesweise im Schlußakt, Ouverture und Entr'aktes (in der Dietrich'schen Komposition) dürfen nicht fehlen. Aus musikalischer Stimmung ist die ganze Dichtung geboren. Wir hören es in uns klingen und singen, wenn wir sie lesen, wir müssen wirkliche Töne vernehmen, wenn wir sie sehen.

III.

Komödien.

Der Widerspänstigen Zähmung.

Fast alle Shakespeareschen Liebesverhältnisse nehmen von einer rasch auflodernden, blinden Sinnlichkeit ihren Ausgang, einer Sinnlichkeit, die jedes sittliche Bedenken und jede Rücksicht auf andere zurückdrängt. Blind ergibt sich Julia der plötzlichen Neigung zu dem unbekannten Sohn der Todfeinde ihres Hauses, und mit einer Kraft, die nicht die leiseste Spur von Sorge um ihre Eltern aufkommen läßt (seien diese wie sie wollen), nimmt sie alle Folgen ihres heimlichen Ehebündnisses mit Romeo auf sich; Desdemona folgt dem Mohren, ohne für den Schmerz und die Entrüstung ihres Vaters auch nur ein Wort der Schonung zu haben; die schamlose Jessika läuft mit ihrem Liebsten, einem Christen, davon, bereichert mit dem Schatz, den sie dem Vater gestohlen, und während dieser, von den Christen existenzlos gemacht und vernichtet, verzweifelt und sich die Haare zerrauft, schwelgt sie im Garten von Belmont mit dem weichmütigen Lorenzo in den Tönen einer zauberischen Musik. Wenn Eduard von Hartmann auf solche und ähnliche Beispiele in seinem oben (pag. 257) bereits zitierten Aufsatz über „Romeo und Julia" hinweist, so trifft er gewiß einen für die Behandlung der Liebe bei Shakespeare charakteristischen Zug, und man darf ihm zustimmen, wenn er sie eine Behandlung „in romanischem Sinne" nennt. Nur wäre es völlig verkehrt, dem großen Dichter aus dieser seiner Eigenart einen Vorwurf zu machen. Sind es doch

romanische Verhältnisse, die er in den angeführten Dramen schildert! Auffallender und für Shakespeare nicht minder charakteristisch scheint es mir zu sein, daß seine liebenden Frauen, sobald das eheliche Band geschlossen ist, eine Wandlung durchmachen, die aus der schnellen Sinnlichkeit des Erwachens der Liebe die erhabenste Sittlichkeit ihres Bestandes macht. Dann tritt die Treue in ihre Rechte, dann schafft Shakespeare eine Imogen, dann gewinnt Desdemona die schönste Krone der Weiblichkeit, Flattersinn und Cicisbeat sind unbekannt, und lichtvoll erscheint in der vollsten duldungsfähigsten Hingebung der edelste Charakterzug des germanischen Weibes.

„Die bezähmte Widerspänstige" trifft in dieser Wandlung mit ihren ihr im übrigen in jeder Beziehung überlegenen Genossinnen zusammen. Freilich sind Anfang und Ende dem ganzen Charakter des Stückes gemäß übertrieben. Nicht nur ohne Liebe, anscheinend auch ohne Sinnlichkeit, leichtsinnig und roh, wird das Band geschlossen, und es bleibt höchstens zu vermuten, daß hinter dem katzenhaften Widerstand, den Katharina dem Petruchio zeigt, schon ein Körnchen Zuneigung, hervorgerufen durch die kraftvolle Überlegenheit des Mannes, verborgen liegt. Andererseits vollzieht sich der Umschwung der Widerspänstigen zur germanischen Ehegattin, die das Goethesche Wort „Dienen lerne beizeiten das Weib" mehr als gewissenhaft beherzigt, mit so unglaubwürdiger Schnelligkeit, daß von einer sorgfältigen und ernsthaft gemeinten psychologischen Entwicklung gar keine Rede sein kann, und es ist geradezu unglaublich, daß man immer noch versucht, das Stück auf die Stufe eines sogenannten „feinen Lustspiels" zu erheben, und den Schauspielern Vorwürfe macht, die seine übertriebenen Verhältnisse übertrieben darstellen. Nur wenn man eine Burleske in ihm erblickt, die übrigens Shakespeares Geist in den kostbarsten komischen Einzelheiten und in der wundervollen Ausführung der maskenhaften Chargen des Baptista, Gremio, Grumio und Vincentio nicht verleugnet, nur dann genießt man es überhaupt und gewinnt seinen tollen Vorgängen gegenüber einen festen Standpunkt. Tut man dies aber nicht, dann weiß man nicht aus noch ein. Immerhin bleiben auch bei

jener Auffassung noch manche Widersprüche bestehen, die nicht weggedeutelt werden können.

Man fasse einmal die Sache ernsthaft: Petrucchio kommt, um, nachdem er einen reichen Vater beerbt, auch noch eine reiche Erbin zu heiraten. Geld und Geld ist sein drittes Wort. Man schlägt ihm scherzhaft Katharinen zur Frau vor. Er greift sofort zu, trotzdem er sie gar nicht kennt, sie nie sah, nie von ihr hörte. Ganz allein mit Hortensio, einem guten Freunde, offenbart er seine Gesinnungen in der zweiten Szene des ersten Aktes folgendermaßen:

„Signor Hortensio, unter alten Freunden
Braucht's wenig Worte. Weißt du also nun
Ein Mädchen, reich genug, mein Weib zu werden,
(Denn Gold muß klingen zu dem Hochzeitstanz)
Sei sie so häßlich als Florentius Schätzchen,
Alt wie Sibylle ꝛc. . . . .
Ich kehre mich nicht dran . . . .
Ich kam zur reichen Heirat her nach Padua,
Wenn reich, kam ich zum Glück hierher nach Padua."

Und als Hortensio ihn wohlmeinend warnt und ihm Katharinens bösartiges Naturell schildert, fährt er fort:

„O still, du kennst die Kraft des Goldes nicht!
Sag' ihres Vaters Namen, das genügt;
Ich mach mich an sie, tobte sie so laut
Wie Donner, wenn im Herbst Gewitter kracht."

Ein offenes Bekenntnis zum mindesten! Daß es Werber dieses Schlages gibt, ist kein Zweifel. Aber selbst der banausischeste Mensch, der solche Ansichten teilt und lobt, würde doch ein wenig Scham empfinden, sie so blank und bar auszusprechen. Nun soll man aber gar mit diesem Helden, der im Mittelpunkt des Stücks steht, sympathisieren — ästhetisch und sittlich! Bringe das fertig wer mag! Man faßt alles, was die Leidenschaft verbricht, der tollsten Raserei der Sinne mag man folgen und mit ihr fühlen — aber den ganz gemeinen Kaltsinn, die Habsucht, so cynisch ausgesprochen, genießen und der Teilnahme wert finden zu sollen, das übersteigt das Maß des Erträglichen. Daß Petrucchio aber in dieser Szene anders spricht als er fühlt —

daran ist nicht zu denken; er spricht eben mit einem guten Freunde und macht aus seinem Herzen keine Mördergrube. Er ist ein vollkommener Rüpel, wenn auch ein Mann von Witz und Humor.

Mit diesem Manne kommt Katharina zusammen. Sie ist eine weibliche Kraftnatur, freilich so sehr in das Groteske getrieben, daß die Karikatur an ihr sofort auffällt. Aber sie hat einen Willen, es lebt, wenn man es poetischer faßt, als es der Dichter geradezu ausgesprochen hat, eine herbe Jungfräulichkeit in ihr, ein brunhildenhafter Zug, der sie und den mit ihrem künftigen Gatten, der Gunther und Siegfried zugleich ist, beginnenden Kampf sehr anziehend macht. Sie erkennt in Petrucchio den *Mann*; das bestimmt sie, sich tolldreist mit ihm einzulassen, und als sie schwach wird und im Kampf zwischen Groll und Verehrung sich freiwillig seinem Gebot fügt, als sie Speer und Schild fallen läßt, gewinnt sie in dem reizenden Epilog als reichlichen Ersatz den Gürtel der Anmut. Bei alledem findet die Bekehrung doch nur nach dem Grundsatz statt, daß auf einen groben Klotz ein grober Keil gehört. Die Pferdekur, die Petrucchio seinem Weibe zumutet, ist, *ernsthaft genommen*, so brutal, daß man sich wundern muß, wenn sie der feine Sinn unserer Frauen erträgt. Wir sehen nichts als eine äußere Dressur, die in ihrer Roheit immer nur dann annehmbar ist, wenn man das Ganze als einen Faschingsschwank auffaßt und spielt. Nun kommt aber plötzlich jene, nach dem Vorausgegangenen psychologisch zwar unmögliche, aber in so wundervolle Worte gekleidete Charakterwandlung, daß man sich mit Recht sagt: dies ist ernsthaft gemeint, kein Zweifel, ist es denn nun das Voraufgehende, die Übertreibungen immer zugegeben, im Kerne etwa auch? Und so stehen wir zwiespältig zwischen den beiden Hälften des Stückes, der karnevalistischen und der poetisch wahren, und wissen schwer, wohin uns neigen. Da muß der sonstige Apparat des Stückes helfen: und dieser ist maskenhaft bunt und psychologisch stellenweise so stark übertrieben (z. B. die mit der Bekehrung der Katharina parallel laufende Umwandlung der Bianca zur Xantippe), daß er den Ausschlag gibt. Das Ganze ist ein toller Scherz, der sich über jede Möglichkeit keck hinwegsetzen darf;

je abenteuerlicher und dreister sein Inhalt, desto größer die Freude. Und wer bewußt oder instinktiv diese Stellung dem Stücke gegenüber gefunden hat, der wird die Szenen im Hause des Petruchio, die Mahlzeit, die Schneiderszene und vollends die drollige Geschichte mit dem falschen und wahren Vincentio und Lucentio nie ohne inneres Behagen mit angesehen haben.

Diese Auffassung rechtfertigt sich zu allem andern noch zur Genüge aus der burlesken prologartigen Einleitung, die die Erwartung eines „Stücks im Stücke" in uns rege macht. Daß diese Erwartung getäuscht wird, mag seinen Grund möglicherweise in dem Umstande haben, daß die Fortsetzung der Schlau-Handlung zwar existiert hat, uns aber durch den Druck nicht überkommen ist. Ob Shakespeare, der in der „bezähmten Widerspänstigen" seinem Original, dem 1594 veröffentlichten „Taming of a shrew" auf Schritt und Tritt folgte (Dyce und Delius halten es für ein Werk Marlowes) — ob er den dem Publikum aus jenem Werk bekannten Schluß auch für seine Dichtung beibehielt, und ihn nur darum nicht in sein Manuskript aufnahm, oder ob er es für gut befand, die Entwicklung lediglich der Phantasie der Zuschauer zu überlassen, das bleibe dahingestellt. Diejenigen, die in der Umgestaltung, die Shakespeare mit seinem Urbild vornahm, eine unschätzbare Verbesseruug erblicken, dürften sich der ersten von Ulrici vertretenen Ansicht schwer anschließen. Ob aber eine solche Verbesserung durchweg zu behaupten ist? Vor längeren Jahren hat einer der verdienstvollsten Kenner und Übersetzer Shakespeares und seiner Zeitgenossen, Hertzberg (in einem nach seinem Tode im Jahrbuch der D. Shakespeare-Gesellschaft, Band XV., veröffentlichten Aufsatz), den dichterischen Prozeß der Umgestaltung bei Shakespeare fein und geistvoll und fast durchweg beweiskräftig beleuchtet. Die ersten Worte, mit denen der Lord dort und hier auftritt, charakterisieren die künstlerische Absicht Shakespeares, seine Personen in den ihrer Sphäre eigenen und zukommenden Ausdrücken reden zu lassen, auf das treffendste. Wenn der Lord des Vorgängers in pomphafter Schönrednerei beginnt:

„Jetzt, da das düstre Schattenbild der Nacht
Sich sehnend nach Orions feuchtem Blick

Zum Himmel von den Antipoden springt
Und mit dem Pesthauch schwarz den Äther färbt,
Und dunkle Nacht hüllt das Kristall-Gewölb,
So brechen wir die Jagd für heute ab.
Koppelt die Hund' und eilt mit ihnen heim,
Sagt auch dem Jäger, daß er gut sie füttre!
Wir haben heut es alle wohl verdient."

so trifft Shakespeare zweifellos das richtigere, wenn er den hohen Herrn noch ganz voll von den Freuden und Glücksfällen der Jagd die echte Waidmannssprache reden läßt:

Lord. Ich sage, Jäger, pfleg' die Hunde gut!
Leg' Bergmann an die Lein', er schäumt ums Maul,
Und kopple Mohr zusammen mit der Bracke.
Sahst du nicht Bursch, wie prächtig an dem Zaun
Bello die kalte Fährte wieder fand?
Ich gebe nicht den Hund für zwanzig Pfund!

1. Jäger. O, Waldmann ist so gut wie er, Mylord.
Er schlug hell an, als alles schon verloren,
Und zweimal fand er heut' die schwächste Spur;
Glaubt mir, ich zieh' ihn noch dem andern vor.

Lord. Du bist nicht klug; wär' Echo nur so flink,
Mehr als ein Dutzend solcher schätzt' ich ihn;
Nun, füttre sie nur gut und sieh' nach allem;
Denn morgen will ich wieder auf die Jagd.

Anderseits gibt es in beiden Behandlungen des Stoffes aber wiederum Szenen, bei deren Betrachtung es mindestens zweifelhaft bleibt, ob die spätere Bearbeitung zugleich auch eine Verbesserung ist. Bei dem Vorgänger entwickelt sich z. B. nach dem Erwachen des Christoph Schlau folgender Dialog (in Hertzbergscher Übersetzung):

Schlau (wacht auf). Küfer, etwas Dünnbier! He, ho!

Lord. Hier 'st Wein, Mylord, der reinste Rebensaft!

Schlau. Was für 'n Lord?

Lord. Für Ew. Gnaden, Mylord.

Schlau. Wer? Ich? bin ich ein Lord? Hurrje! Was für 'nen feinen Putz hab' ich an!

Lord. Viel fein're Kleider hat Ew. Gnaden noch;
Wenn Ihr befehlt, hol' ich sogleich sie her.

Will. Wenn Ew. Gnaden auszureiten wünscht,
Hol' ich ein muntres Pferd von schnellerm Schritt
Als Pegasus in allem seinen Stolz,
Der pfeilschnell über Persiens Ebnen flog.

Tom. Geliebt's Ew. Gnaden auf die Jagd zu gehn?
Gekoppelt stehn die Hunde vor der Tür';
Die überholen leicht das Reh im Lauf
Und hetzen selbst den Tiger außer Atem.

Schlau. Meiner Seel', ich glaube selbst, ich bin ein Lord.
Wie heißt Du?

Lord. Simon, mit Ew. Herrlichkeit Verlaub.

Schlau. Simon, oder Simion, das ist so viel
Wie Sieh mi on und Sieh mich an.
Erst streck die Hand aus, fülle mir den Krug.
Dann gib mir deine Hand. Bin ich ein Lord?

Lord. Ja, gnäd'ger Herr, und Dero gnäd'ge Frau
Hat lang geweint, weil Ihr abwesend wart.

Bei Shakespeare nimmt die Unterhaltung folgende Wendung:

Schlau (erwachend). Um Gottes Willen, einen Krug Dünnbier!

1. Diener. Befiehlt Ew. Herrlichkeit ein Glas Sekt?

2. Diener. Geliebt's Ew. Gnaden, von diesem Eingemachten zu kosten?

3. Diener. Welches Gewand wünscht Ew. Gnaden heut zu tragen?

Schlau. Ich bin Christoph Schlau, nennt mich nicht Herrlichkeit. Ich habe mein Leben keinen Sekt getrunken, und wollt Ihr mir Eingemachtes geben, gebt mir gepökeltes Rindfleisch. Fragt mich nicht, was für ein Gewand ich tragen will. Ich habe nicht mehr Jacken als Rücken, nicht mehr Strümpfe als Beine, nicht mehr Schuhe als Füße; nein, manchmal mehr Füße als Schuhe, oder solche Schuh', daß meine Zehen durchs Oberleder gucken.

Lord. Gott nehme diesen Wahn von Euer Gnaden!
O daß ein mächt'ger Herr, so edeln Bluts,
Von solchem Reichtum und so hoch geehrt,
Von solchem bösen Geist besessen ist!

Schlau. Was? Wollt Ihr mich toll machen? Bin ich nicht Christoph Schlau, des alten Schlau Sohn, von Burton-Heath, von Geburt ein Hausierer, von Erziehung ein Hechelmacher, durch Verwandlung ein Bärenführer und nach meiner gegenwärtigen Profession ein Kesselflicker? Fragt Marianne Hacket, die dicke

Bierwirtin von Wincot, ob sie mich nicht kennt. Wenn sie sagt, ich stehe ihr nicht mit vierzehn Stüber für Märzenbier am Kerbholz, so kerbt mich an als den lügenhaftesten Schurken in der Christenheit. Was? Ich bin nicht verdreht! Hier ist — —

1. Diener. O, das ja ist's, was Eure Gattin härmt.

2. Diener. O, das ja ist's, was Eure Diener schmerzt.

Lord. Deshalb scheu'n die Verwandten Euer Haus,
Durch Euren wunderbaren Wahn verjagt.
O, edler Herr, denkt Eures hohen Stamms,
Den alten Sinn ruft aus dem Bann zurück
Und bannet diesen schnöden niedern Traum.
Seht, alle Diener warten ihres Amts!
Die Pflicht will jeder tun nach Euerm Wink.
Wollt Ihr Musik? so horcht, Apollo spielt!
Im Käfig singen zwanzig Nachtigallen.
Sagt, wollt Ihr schlafen? Euer harrt ein Bett,
Weicher und sanfter als das üpp'ge Pfühl,
Das für Semiramis man einst erfand.
Wollt Ihr lustwandeln? Blumen streu'n wir Euch.
Reiten? Ein Roß wird Euch sogleich gezäumt,
Deß Riemzeug ganz von Gold und Perlen starrt.
Den Reiher beizen? Deiner Falken Flug
Besiegt die Morgenlerchen. Willst Du Jagd?
Der Himmel dröhnt von Deiner Meute Schall
Und weckt das schrille Echo in der Schlucht.

Hier möchte es auf den ersten Blick glücklicher scheinen, daß der Trunkenbold sich nicht, wie dort, so leicht in die verwandelte Situation findet, sondern kräftig fortfährt, sich innerhalb seiner Vorstellungen und Erfahrungen zu bewegen. Eine genauere Prüfung müßte jedoch, denke ich, der ersten Fassung den Vorzug geben. In dieser ist Christoph Schlau ein gutmütiger Trunkener, der in rosiger Laune, nicht von vornherein ernsthaft, sondern in der Sprunghaftigkeit, die der Phantasie der Berauschten eigen ist, mit Humor auf die Wunder eingeht, die sich vor ihm und mit ihm begeben. Bei Shakespeare fehlt dieser drollige, fast poetische Anhauch, Schlau besteht mit Energie auf seiner Identität mit dem Sohn des alten Schlau von Burton-Heath und macht es dadurch dem Publikum schwerer, jemals an seine innere Um-

stimmung zu glauben. Daß er das „Eingemachte" zurückweist und „gepökeltes Rindfleisch" verlangt, ist zwar treffend realistisch, als sehr unecht und unglaubwürdig fällt aber daneben die witzig sein sollende Schwatzhaftigkeit auf, die nach Wortverdrehungen jagt und sich in den kleinsten Détails des Lebens ergeht; einem so eben aus dem Schlaf Erwachenden und noch dazu Berauschten ist sie nun und nimmer zuzutrauen. Sehr wirkungsvoll ist dagegen die breitspurige bilderreiche Redeweise des Lord in seiner Ansprache an den guten Christoph, in der Hertzberg mit vollem Recht eine parodierende Absichtlichkeit sieht. Wenn aber Shakespeare sein Original auch zehnmal verbessert hat — immer darf doch nicht übersehen werden, daß diese Tätigkeit sich zu der des Vorarbeiters etwa wie die Ausführung eines Gemäldes zu seiner Untermalung verhält, daß die zweite Hand, wenn sie nicht ein ganz ordinärer Pfuscher führt, notwendig verbessern muß, und daß von allem, was der zweite Dichter an Lob erntet, doch auch dem ersten sein bescheidenes Teil gebührt. Die angeführten Parallelstellen jedoch mögen, so wenig Bezug sie auch auf den Kern des Stückes haben, ihren Platz hier dadurch rechtfertigen, daß die „Bezähmte Widerspänstige" eins der beiden Dramen Shakespeares ist, deren dramatische Originale oder Vorarbeiten, wenn man will, uns erhalten sind (das zweite ist „König Johann"), und daß sie, in der meisterlichen Übersetzung Hertzbergs, zu einer Vergleichung des poetischen Schaffens des Dichters im Verhältnis zu dem seiner dramatischen „Untermaler" sich als besonders geeignet darboten.

Durch den schwankartigen Charakter, den das Vor- und Zwischenspiel der „Bezähmten Widerspänstigen" so deutlich verleiht, wird nun freilich die Verlegenheit, in der sich die Hauptdarsteller ihren Rollen gegenüber sehen, nicht im mindesten verringert. Katharina ist zwar eine gern gesuchte Aufgabe. Vielleicht wäre sie es weniger, wenn sie nicht so mannigfache Behandlungen zuließe, wenn kluge und temperamentvolle Schauspielerinnen nicht ihre Freude daran fänden, das bösartige Geschöpf liebenswert zu machen und ein Problem zu lösen, das der Dichter selbst ungelöst gelassen hat. Bald wird Katharina zum reizbaren,

verzogenen Mädchen, das jeden Augenblick mit dem Taschentuch an die Augen fährt — eine irrige Auffassung; denn der Vater, weit entfernt, in ihr das Schoßkind zu sehen, von dem er sich gern tyrannisieren läßt, nennt sie vielmehr mit einem ihr zukommenden Namen „Du Drache!" und wendet all' seine Zärtlichkeit auf die sanftere jüngere Schwester. Weinen läßt sie Shakespeare nur ein einziges Mal: als Petruchio sie am Hochzeitstage warten läßt. Das empört ihren Mädchenstolz und entlockt ihr Tränen, die rühren — überall sonst aber ist sie mit Schlägen eher als mit den Wassertropfen bei der Hand, die König Lear „Weiberwaffen" nennt. Bald wird sie zum übermütigen Sausewind, zur wilden Hummel, deren Bosheiten knabenhafte Launen sind, hinter denen Schelmerei und Gutmütigkeit versteckt liegen; bald zur modernen Brunhild, die sich in ihren Kinderjahren mit den Buben gerauft und sie zu Boden geworfen hat, und die, früherer Siege eingedenk, jetzt nicht einsieht, warum sie in dem ihr mindestens doch nur gleichberechtigten, wenn nicht unterlegenen Manne den Herrn der Schöpfung, *ihren* Herrn, erblicken soll. Das Richtigste ist und bleibt freilich das Unsympathischeste, der schlechte und rechte „weibliche Satan", das Hausübel und die Stadtplage, wohl klug und geistvoll, voll Temperament und Willen, aber ebenso malitiös, herzlos und eigensinnig. Die Schauspielerin, die die Katharina in diesem Sinne spielt, folgt nur den Winken ihres Dichters, und sie mag es diesem getrost zur Last legen, wenn man ihr den Epilog nicht glaubt.

Auch Petruchio hat einen schweren Stand. Ist er nicht *nur* roh und geldgierig, kehrt er nicht immer nur den Mann heraus (was dem Weibe gegenüber so wohlfeil ist), erscheint er frisch und jovial, als ein munterer Geselle, mit dem sich gut leben läßt, macht er uns glauben, daß er Katharinen liebe, daß es ihm mit seiner goldenen Philosophie nicht ernst sei, dann hat er zwar nicht Shakespeare interpretiert, aber dem Stücke einen Gefallen getan. Versteht es dann noch die Regie, durch ein starkes Auftragen der Farben die Handlung in das Reich des Prinzen Karneval zu verlegen und die Darsteller zu bewegen, in bunter und krauser Laune mit der Buntscheckigkeit der Requisiten und

Kostüme zu welteifern, sehen wir in überladenen Straßen und Zimmern die vier italienischen Masken (Baptista, Vincentio, Gremio, Grumio), jede nach einem einzigen einseitigen Charakterzug zugeschnitten (der Geizhals, der zärtliche Vater, der verliebte Alte, der Pierrot), übertreiben der vermummte Tranio, Lucentio und Hortensio in ihrer völlig possenhaften Verkleidungsszene, Bianca beim Herauskehren ihrer Krallen, kurz, stimmen alle in den tollen Ton der Übertreibung ein, unbekümmert ob man sie am Ende des Stückes noch für Menschen hält oder nicht, dann tun sie dem Dichter einen noch größeren Gefallen, als wenn sie ihre Rollen glaubhaft und angenehm zu machen bemüht sind. Denn dann wirken sie für das Ganze und für die einzige Möglichkeit, das Stück als Ganzes genießbar zu machen. Tun sie es nicht, nehmen sie ihre Aufgaben ernsthaft, so werden sie doch an einer oder der andern Klippe scheitern.

Die „Bezähmte Widerspänstige" ist wiederholt für die Bühne bearbeitet, bis jetzt zumeist ungenügend. Die Einrichtung des „Deutschen Theaters" in Berlin ist mir unbekannt und die treffliche Bearbeitung von Robert Kohlrausch, der man die weiteste Verbreitung wünschen müßte, bei dem Neudruck dieses Bandes wohl nur erst im Königlichen Schauspielhause zu Berlin aufgeführt worden. Eine beifallswürdige Regiearbeit hat auch Eugen Kilian an dem Stücke vollzogen, wenn er sich auch in dem Widerspruch verstrickt, die „derbe Posse", als welche er das Original selber bezeichnet, bei der Aufführung auf „einen feineren Lustspielton" abstimmen zu wollen. Sehr hübsch hat er u. a. darauf hingewiesen, daß die Schlußszene den „Hintergrund eines fröhlichen Festmahls" zu ihrem psychologischen Verständnis so wenig entbehren darf wie zu ihrer drastischen Wirkung die Gestalt der Witwe. Nur will er gegen seine früher vertretene Meinung jetzt (mit anderen) von den Schlauszenen wenigstens das Vorspiel ganz aufgeführt wissen, ohne doch die Konsequenz zu ziehen, daß sich dann die ganze Komödie in der Schenke und mit dem einfachsten und derbsten Apparat abspielen müßte, und ohne uns das Preisgeben dieser Unterstellung zu erklären. Das also scheint mir unmöglich. Die Schlau-Handlung muß fehlen oder zu Ende

geführt werden, und da sich kein Shakespeare finden wird, um das zu tun, so fällt sie eben. Im übrigen, entscheide man sich nun für Kohlrausch oder Kilian (dessen Bearbeitung im Verlag dieses Buches erschienen ist) — eine von beiden sollte jede Bühne wählen, die auf sich hält, wenn nicht eine noch bessere auch sie verdrängt. Denn zur Zeit steht es mit der „Widerspänstigen" auf den meisten Theatern noch immer recht übel. Von der Holbeinschen freien Einrichtung unter dem Titel „Liebe kann alles" (der Titel sagt, wohin der deutsche Bearbeiter den Schwerpunkt verlegt) rede ich nicht. Wer sich aber wie Deinhardstein den Hochzeitszug des Petruchio im dritten Akt entgehen lassen kann, der hat für die Karikatur der Komödie gleichfalls keinen Sinn gehabt. Und diese auch sonst ungelenke und sinnlose Bearbeitung hat sich auf unsern Theatern eingenistet!

Der Kaufmann von Venedig.

Der „Kaufmann von Venedig" ist ein vielbewundertes Stück. Würde es heutzutage unvermutet aufgefunden, als Hinterlassenschaft eines Dichters, von dem man sonst nichts wüßte, man dürfte nicht müde werden, den Genius zu preisen, der aus hundert Einzelheiten spricht und der die mannigfaltigsten für ein Drama erforderlichen Gaben in seltener Weise in sich vereinigt. Etwas anders ist es aber auch hier, wenn sich die Verehrung und Verehrungssucht des Werkes, das man als die Schöpfung eines der größten Geister nun schon kennt, in so einseitiger Weise bemächtigt, daß sie alles und jedes an ihm schön und recht findet, ihre eigenen Ideen hineinträgt, diese als die dichterischen Absichten anstaunt und, indem sie den Dichter vergöttert, eigentlich nur sich selbst Weihrauch streut und das Dichtwerk zum handlichen Narcissusspiegel ihrer Eitelkeit macht. Kaum mit einem andern Werk ist in dieser Beziehung so viel Unfug getrieben worden, wie mit dem „Kaufmann von Venedig". Die ästhetische Doktrin hat in dem Konstruieren von „Grundideen" des Dramas wahrhaftig geschwelgt, über ihren mehr oder minder geistreichen Hypothesen das Stück und seine Handlung selbst übersehen und das gesunde Urteil besonders jugendlicher Leser, die aus der Lektüre der Shakespeare-Kommentatoren Profession zu machen lieben, in künstlerischer und, rund heraus, auch in sittlicher Beziehung unverantwortlich verwirrt. Die Krone solcher geschraubten Erklärungssucht ist Ulricis bekanntes Werk (Shake-

spears dramatische Kunst), auf das denn, wenn es jemanden gelüstet, sich genauer mit dem Stücke und seiner Auslegung zu beschäftigen, hier statt aller andern verwiesen sein mag. Gewiß, diese Bewunderer haben in manchem Punkte recht. Auch dies Stück verrät den dramatischen Genius. Es hat einige meisterlich gezeichnete Charaktere und treibt in den Ruhepausen der Handlung die allerholdesten Blüten der Lyrik. Aber es ist in seiner Vermischung von fabelhaften, jedes Gedankens an eine Möglichkeit spottenden Vorgängen mit den allerrealistischesten Elementen ebenso wie in der Verwirrung seiner sittlichen Begriffe überbedenklich; es gibt weder ästhetisch noch ethisch eine befriedigende Lösung; es ist kein Ganzes, es vereint unzusammen gehörige Dinge und kann — ich bin mir der Ketzerei dieses Ausspruchs sehr wohl bewußt — auf den Namen eines vollendeten Kunstwerks in unserer Zeit, in der sich die künstlerischen und moralischen Anschauungen mannigfach geändert, geklärt und geläutert haben, keinen Anspruch erheben. Entweder — oder; die Welt der Fabel und des schönen Scheins — oder die Tragik des Lebens, beides zusammen taugt nicht. Eins kann nicht in das andere übergreifen. Man kann wohl eine Sirene, eine schöne weibliche Gestalt, ein Ungeheuer oder eine Teufelsfratze in eine Arabeske auslaufen lassen — aber keine Medea und Lucretia, keinen Ajax und Junius Brutus.

Der Umstand, daß Shakespeare, wie gewöhnlich, auch im „Kaufmann von Venedig" vorhandene Stoffe benutzt (die „Gesta Romanorum" und eine Novelle von Fiorentino), daß ihm bei der Zeichnung des Shylock der Barrabas in Marlowes „Juden von Malta" allem Anschein nach vorgeschwebt hat, würde nicht allzuviel verschlagen, wenn sich nicht auch bei diesem Stücke wieder das Bedenken regte, daß selbst ein so großer Dichter sich durch das Anlehnen an etwas Gegebenes von dem Einfluß, den der Stoff auf den Bearbeiter ausübt, nicht völlig zu befreien vermag. Er begibt sich einesteils seiner künstlerischen Freiheit. Shakespeare hat zwar in der Regel vortrefflich gewählt, seine Quellen vertieft und verbessert, zwei getrennte Handlungen oft mit bewunderungswürdigem Geschick verbunden — aber es gibt

auch Proben vom Gegenteil. War er durch sein Verfahren der dichterischen Arbeit des Erfindens überhoben, so ging er mit frischerem, noch nicht voreingenommenem Geiste an die Ausarbeitung des Stoffes und der Charaktere — hatte der Stoff aber innere Mängel, oder paßten die zu verbindenden Handlungen durchaus nicht harmonisch zusammen, so war oft auch seine Kunst nicht imstande zu helfen, wie es „Viel Lärm um nichts“ und der „Kaufmann von Venedig“ beweisen. Ganz verkehrt wäre es nun aber, wie bei dieser Gelegenheit wiederholt sein mag, für solche Mängel die Quellen und nicht Shakespeare selbst verantwortlich zu machen. Man gewinnt durch die Vergleichung seiner Arbeit mit seinem Original nur eine Erklärung, wie dieser und jener bedeutende Zug, wie dieser und jener Fehler entstanden ist — aber die Verantwortung trägt der Dichter und niemand sonst, der Kapitän, der das Schiff unter seiner Flagge fahren läßt, dessen Namen es trägt, der es in seiner Gewalt gehabt hätte, zurückzuweisen, was ihm nicht getaugt hätte. Das Behandeln eines unzulänglichen oder undramatischen Stoffes, das Zusammenfügen zweier nicht vereinbarer Handlungen ist an sich schon ein Fehler, für den nur der Bearbeiter und kein anderer verantwortlich zu machen ist.

Die Verschiedenartigkeit des Wesens der beiden im „Kaufmann von Venedig“ verbundenen Handlungen liegt klar zu Tage. Der Fabelsphäre gehören an: die Wahl der Kästchen, das Auftreten der Porzia und Nerissa vor Gericht, die Schenkung der Ringe. Daß ein Vater testamentarisch anordnet, seine Tochter solle nur dem als Gatten ihre Hand reichen dürfen, der von drei zur Wahl ausgestellten Kästchen, einem goldenen, silbernen und bleiernen, dasjenige wählt, welches seiner Tochter Bild enthält, wäre unter normalen Verhältnissen eine völlige Verrücktheit oder Frivolität. Erträglich wird sie nur dadurch, daß man diesen letzten Willen in eine mystische Sphäre rückt und die Hoffnung zu hegen angeregt wird, Porzias Vater, der bei Lebzeiten immer tugendhaft gewesen, werde wohl auch im Sterben eine gute Eingebung gehabt und seine Bestimmung so getroffen haben, daß nur ein wahrhaft edler und der Hand seiner Tochter würdiger Mann

die richtige Wahl treffen könne. Dies würde nun zwar immer noch nicht ausreichen, denn selbst der Vortrefflichste könnte denklicherweise nicht in der Lage sein, auf die Neigung der Porzia zu stoßen, und die Möglichkeit einer unglücklichen Ehe stände dieser also selbst in diesem glücklichsten Falle offen — aber man könnte sich einen solchen Kalkül doch immerhin noch gefallen lassen. Es bedarf und verlangt allerdings starken Glauben, denn zwischen den Kästchen, ihren Inschriften und dem Werte ihrer Freier besteht im Grunde nicht die mindeste Wechselwirkung. Der beste und liebenswürdigste Mann könnte das Blei verschmähen und sich dem Golde zuwenden, das unter den Metallen nun einmal das Zeichen alles Großen ist, und es wäre andererseits denkbar, daß ein pfiffiger Werber raffinierte: der alte Herr habe die Freier ganz gewiß irre führen wollen; das Bildnis werde, zehn gegen eins, sich gerade in dem Kästchen befinden, das äußerlich am allerwenigsten verspricht, also in dem bleiernen. Der Gott, der die mancherlei Fragen, die den Freiern kommen mögen, löst, ist demnach im Grunde nur der Zufall, der oberste Herrscher im Reiche des Märchens und der Fabel, und wenn man auch mit dem Resultat der Wahl, dem Siege des Bassanio, ganz einverstanden ist, so kann man doch keineswegs zugeben, daß der Inhalt der Kästchen auf den Wert der Wählenden einen Rückschluß gestatte, daß der Prinz von Marokko notwendig den Totenkopf, der von Arragon notwendig den Narren für sich habe gewinnen müssen. Zwar ist es auf der Bühne seit langem üblich, die beiden unglücklichen Freier, die von Gervinus ohne einen Schein des Grundes „habsüchtig" genannt werden, zu karikieren, aus dem ersten einen lügenhaften Renommisten, aus dem zweiten einen Gecken zu machen. Diese, aus theatralischen Gründen ganz löbliche Intention ist aus dem Gefühl entsprungen, Ware und Preis zu proportionieren, und unsre Befriedigung an dem Ausfall der Kästchenwahl wird durch sie gesteigert. Daß aber Shakespeare dieselbe Absicht gehabt, scheint mir denn doch sehr fragwürdig. Der Prinz von Marokko tritt als feuriger Liebhaber an die Wahl. Er fühlt seinen Wert und spricht sehr selbstbewußt — aber doch nicht stolzer, als etwa Percy, Heinrich der Fünfte vor Harfleur

und mancher andere Shakespeareſche Held. Hätte der Dichter eine Art Piſtol oder Parolles aus ihm machen wollen, ſo hätte er, der doch für die Charakteriſtik eher zu ſcharfe, als zu ſchwache Linien wählt, es gewiß an den nötigen Fingerzeigen nicht fehlen laſſen. Daß Porzia froh iſt, ihm nicht angehören zu müſſen, da ſie ihn nicht liebt, fühlen wir ihr ehrlich nach; aber ſie ruft ihm in ihrer Freude über den Ausgang nach „Geh's allen ſeiner Farbe ebenſo" — wie nun, wenn ſie das Gelüſt der Desdemona gehabt hätte? — Der Prinz von Arragon miſcht ſich nicht „mit Geiſtern niederen Schlags und dem gemeinen Haufen". Dies „odi profanum vulgus et arceo" *kann* hochmütig klingen, iſt aber auch das Bekenntnis mancher edlen Natur. Im übrigen ſagt er über das „Verdienſt" wahrhaft goldene Worte.

„Verlange niemand
Mit unverdienter Würde ſich zu ſchmücken!
O wären Güter doch und Rang und Stand
Nie ohne Recht erworben, lautre Ehre
Abhängig nur von ihres Trägers Wert!
Wie mancher, barhaupt jetzt, wär' dann bedeckt,
Wie mancher diente dann, der jetzt befiehlt."

Iſt dies das Geplapper eines Narren? Ein eitler, ſelbſtgefälliger Geck würde ſich gewiß nicht mit Grillen über die Berechtigung der vom Schickſal auf ihn gehäuften Ehren plagen. Und geſetzt auch, er glaubte, ſich dieſe Ehren *verdient* zu haben und auf den Pöbel hochmütig herabſehen zu können — würde ein aufgeblaſener Fant je zu der ernſten, mitfühlenden Betrachtung gelangen, daß mancher, der im Gewande der Armut gedrückt einhergeht, eines Herrenſitzes wert wäre, wenn Gerechtigkeit die Welt regierte? „Wie mancher, barhaupt jetzt, wär' dann bedeckt." So ſpricht kein Narr, kein Geck. Ein ſolcher geſtände auch nicht offen ein, was Arragon bei ſeinem Weggang tut:

„*Einen* Narrenkopf zum Frei'n
Bracht' ich und ich geh' mit zwei'n."

Shakeſpeare hat darum durch die Nobleſſe, die er den erfolgloſen Werbern gewahrt hat, das Zufällige in der Käſtchenwahl nur noch mehr aufgedeckt; der märchenhafte Stoff hätte eine

märchenhaftere Behandlung verlangt, die mit dem Umstande, daß zwischen den Kästchen und den Freiern ein notwendiger innerer Bezug stattfände, sich von selbst ergeben haben würde. Die Bühnentradition hat, indem sie diesen Bezug herstellte, den Dichter verbessert oder jedenfalls doch verdeutlicht. Und einen mit seinen Begleitern in das ernste spanische Schwarz gekleideten Arragonesen (so kostümierte ihn Otto Devrient) gebe ich gern für den bunten Gecken preis, wäre jener auch zehnmal „echt".

Die Verkleidung der beiden Frauen ist nicht minder abenteuerlich und unwirklich. Selbst die größte Klugheit und Gewandtheit, den größten juristischen Scharfsinn bei der Porzia, das größte schauspielerische Geschick bei ihr und der Nerissa und bei der letzteren noch die Fähigkeit, ein Protokoll zu führen, vorausgesetzt — die Szene, so reizend, wenn sie nur einer phantastischen Welt angehörte, zeigt sich neben den realistischen und erschreckend wahren Elementen des Stückes, die gerade in der Gerichtsszene ihren Gipfel erreichen, in ihrer ganzen fabulösen Unmöglichkeit. Ich glaube auch kaum, daß jemand ernstlich dem Auftreten der Porzia als Anwalt und Richter (oder als was?) und dem ganzen zivilprozessualischen Monstrum der Verhandlung den Schein der Wirklichkeit zuschreiben möchte. Wäre das, dann sänke die ganze venetianische Jugend, die sich um das Leben des Antonio sorgt, dieser selbst, Shylock und vor allem das Gerichtspersonal, an der Spitze der rechtsunkundige Doge, auf die denkbar niedrigste intellektuelle Stufe herab! Ein junges Mädchen macht mit einem nicht einmal feinen Sophismus den Witz dieser Ehrenmänner zu Schanden, und keiner durchschaut die Mummerei, nicht einmal die Ehegatten, die ihre am Altar vor einigen Stunden ihnen erst angetrauten Frauen jetzt eben verlassen haben! Es wird ja aber nicht möglich sein, daß jemand im Ernste die Ansicht hegen sollte, diese Vorgänge beanspruchten Realität! Die Erklärer wenden der Frage denn auch möglichst höflich den Rücken und lassen es ebenso im Dunkeln, ob sie an die Schenkung der Ringe glauben oder nicht, mit anderen Worten, ob sie es für möglich halten, daß die Männer selbst in dieser nahen Begegnung mit ihren Frauen noch nicht merken sollten, wen sie vor sich

haben. Es ist eben ein Fabelstoff, als solcher voll Reiz und Laune, aber (und darin liegt das Ungehörige) in keinem Verhältnis zu der zweiten, ernsten, der Haupthandlung des Stückes. Handelte es sich um keine wichtigen Interessen, nicht um Leben und Tod, wäre der ganze Rechtshandel auch von märchenhafter Natur, die Charaktere unabhängig von staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen, die nur allzu wirklich sind, so wäre das Eingreifen der Porzia ebenso reizend, wie es in seiner sittlichen Bedeutung erhebend ist, und es könnte niemandem einfallen, nach der Wahrscheinlichkeit dieser Dinge zu fragen — aber neben den realen Vorgang gestellt, büßt die Fabel ihren anmutigen Charakter als solche ein und wird, soviel Schönes in den Einzelheiten auch zurück bleibt, als Ganzes bloß noch unmöglich. Einen gemalten Wald auf dem Prospekt einer Bühne nehmen wir willig und leicht als solchen hin; wir sind künstlerisch tätig, in einer gesteigerten Sphäre der Phantasie und des Empfindens, und die Leinwand ist eben ein Wald für uns. Man setze wirkliches Grün daneben, wirkliche Bäume, und der schöne Schein ist grausam zerstört, der Wald wieder zur Leinwand entwürdigt. So war es mit den Wasserdämpfen in Bayreuth. Ein wolkiger Zwischenvorhang schuf die beste Illusion; da kamen die abscheulich naturalistischen Dämpfe dazu — und mit der Täuschung war es aus.

Neben diese Märchenhandlungen, die durch die Sphäre, in der ihre Königin, die Porzia, thront, nur noch märchenhafter werden (Belmont ist ein seliges Paradies und seine Herrin eine glückbringende Fee, die Manna auf den Weg der Hungrigen streut) tritt nun eine andere: die Shylockhandlung. Mit dem ersten Auftreten des Juden merkt man, wie man dran ist. Hier weht die scharfe Luft der Wirklichkeit. Die meisterhafte Zeichnung des Alten, sein Schacherſinn, sein eingewurzelter Christenhaß, seine Bosheit, seine Rachgier — alles ist von eindringlichster Glaublichkeit. Wir bekommen einen sehr realen Vorgang, das Kontrahieren eines Darlehns, mit seinen Details zu kosten. Wir verfolgen die Entwicklung des Charakters, Shylocks Verhältnis zu dem „königlichen Kaufmann", den er durch den „lustigen Schein" an

sich gebunden hat, bis ins kleinste. Es kommt zum Fallissement des Antonio; eine Nebenhandlung, die Flucht der Tochter Shylocks mit einem Christen und seine Beraubung durch das lieblose Kind, steigert den Ingrimm des Alten zu fanatischer Wut, er besteht auf seinem Schein. Die Gerichtsverhandlung bringt die Krisis und die Lösung. Der Apparat der Session, soweit nicht Porzia an ihr teilnimmt, das Einziehen von Shylocks Vermögen, die Verurteilung des Juden zum Christentum (denn nichts andres ist die Taufe für einen orthodoxen Hebräer wie Shylock), alles das sind sehr wirkliche Dinge, und vollends wirklich sind des Juden Motive und ist es die hohe Erregung und das sittliche Mitgefühl, das sich der Hörer und Zuschauer bei diesen Begebenheiten bemächtigt. Es werden starke Leidenschaften rege, und unter ihrem Eindruck wird es der Seele schwer, an das leichte Phantasiespiel zurückzudenken, dem sie sich soeben noch hingegeben hat, und dem sie sich, nachdem das Schlimmste überstanden ist, aufs neue — so will es der Dichter — hingeben soll. Leider aber ist auch diese so wahre und ergreifende Aktion, von deren sittlichem Wert noch zu reden ist, an eine Voraussetzung geknüpft, die zwar ganz und gar nicht märchenhaft, aber unmöglich und nur unmöglich ist: der Schein, dieser berühmte Schein, um den sich alles dreht. Man sollte denken, es müßte auch dem natürlichen, laienhaften Rechtsgefühl sofort klar sein, daß er ein Unding ist, daß er entweder überhaupt nicht ausgestellt werden konnte und durfte, oder daß er doch, einmal ausgestellt, soweit es die „Buße" des Pfundes Fleisch betrifft, ohne alle Bedeutung und uneinklagbar ist. Denn im Gesetz Venedigs verfällt, wie Porzia sagt und wie es der dumme Doge behaupten läßt, jeder Fremde, der auf geradem oder krummem Wege dem Leben eines Bürgers nachstellt, mit Gut und Leben dem Staat und dem Angegriffenen. Diese oder eine ähnliche Bestimmung ist auch ganz selbstverständlich — direkte Lebensnachstellungen gehören vor das Forum jeder Kriminaljustiz: die auf „krummem Wege" geplanten (der Fall des Scheins) bestraft Venedigs Gesetz ebenso wie die geraden. Bestand aber eine solche Bestimmung, so konnte der Schein niemals Bedeutung erlangen; er war an sich hinfällig, Shylock hatte dem Antonio

indirekt nach dem Leben getrachtet, die mit den Kriminalgesetzen in Widerspruch stehende Verschreibung konnte auf zivilrechtliche Gültigkeit keinen Anspruch machen. Das mußte der Notar wissen, der den Schein ausfertigte, Shylock, Antonio, der Doge, jedes Kind. Bestand aber ein solches Gesetz auch *nicht*, so wäre die Verschreibung *dennoch* hinfällig gewesen, und zwar aus einem andern, ebenso naheliegenden Grunde, sie ist unsittlich, contra bonos mores. Bei keinem Kulturvolk, vollends nicht in einer Entwicklung, wie der des großen Handelsstaats Venedig in den Zeiten seiner kommerziellen und politischen Blüte, wäre eine solche Verschreibung möglich gewesen, und hätte der Gläubiger sie produziert, so wäre er mit Hohn heimgeschickt. Das geschieht im „Kaufmann von Venedig" zwar schließlich auch, aber nur erst, nachdem sich Gericht und Parteien um des Kaisers Bart gestritten. Gott gnade aber einem Staat, an dessen Spitze ein Schwachkopf wie dieser Doge steht, der erst die Ankunft der Porzia abwarten muß, um den simplen Fall zu entscheiden; der, wäre diese Retterin in der Not nicht erschienen, vielleicht — wer weiß? — den armen Antonio unter Shylocks Messer ohne Feldscher hätte verbluten lassen, und dessen einziges Verdienst die Einladung zur Mahlzeit bleibt, mit der er die auswärtigen Gäste beehrt.

Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Auffassung von der Rechtskraft des Scheins nicht etwa irgendwelche Rechtskenntnisse zur Voraussetzung hat, sondern daß sie die natürlich laienhafte ist, die aber, eben weil sie mit dem natürlichen Rechtsbewußtsein korrespondiert, auch mit dem wirklichen Rechte im Einklang steht. Auch im Sinne der Porzia oder ihres Souffleurs, des Doktor Bellario, hat sie einen ähnlichen Charakter. Denn, nimmt man einmal an, was man, wenn man aus der Stelle kommen will, doch wohl oder übel muß: die Verschreibung bestünde zu Recht, sie *sei* möglich, so würde einer jener Fälle eintreten, in denen das starre, an die bestimmte Schuldformel geknüpfte Recht (für den Juristen das jus civile), dem unerbittlich gewillfahrt werden muß, durch eine freiere, den praktischen Lebensbedürfnissen sich anpassende, vielleicht sophistische Auffassung dehnbar und schmiegsam gemacht und dem natürlichen Rechtsgefühl

eine Hintertür geöffnet wird. Die Auslegung der Porzia, so gekünstelt und widerlegbar sie ist, würde demnach in der Tendenz etwa einem Falle des jus praetorium entsprechen. Da sie das „summum jus summa injuria" zu Gunsten des Antonio, der alle Sympathien für sich hat, beugt, wird es begreiflich, daß alle in der peinlichen Spannung befindlichen Personen sich wie im Triumph auf diese Interpretation stürzen und nun, einmal in die Lage versetzt, es dem Shylock heimzugeben, die Sache kopfüber kopfunter zum argen Nachteil des Juden zu Ende bringen und die Schuld mit Brutalitäten zurückbezahlen. Aber diese gefällige und freundliche Erklärung setzt doch immer erst den Bestand des Scheins voraus, den man, wie gesagt, ohne Gewaltsamkeiten nicht zugestehen kann. Ich bemerke dabei ausdrücklich, daß ich mehr vielleicht als irgend ein andrer bereit bin, einem Dichter jede Wahl der Voraussetzungen für seinen dramatischen Konflikt freizugeben, und ich würde in diesem Falle viel weniger bedenklich sein, wenn Shakespeare die Handlung bei einem Volke und zu einer Zeit spielen ließe, in der die Verschreibung von Leib und Leben im Falle der Nichtzahlung einer Schuld nicht nur möglich, sondern auch ausführbar wäre; oder aber wenn er uns in einer Fabelwelt von jeder räumlichen und zeitlichen, von jeder kulturgeschichtlichen Rücksicht befreit hätte. Selbst dann aber müßte die Einschränkung gelten, daß die so gewählte und von der Phantasie bereitwillig zugestandene Voraussetzung nicht durch den Verlauf der Handlung und durch gegenläufige Motive und Bedenken, die uns das Stück selbst entgegenbringt, mutwillig wieder zerstört und zur bloßen Unmöglichkeit erniedrigt würde. Gesetzt einmal, es käme keiner der beteiligten Personen im „Kaufmann von Venedig" der sophistische Gedanke, von dem Pfund Fleisch das Blut zu trennen, das physiologisch von ihm natürlich untrennbar ist, keinem auch die Empfindung von der Unhaltbarkeit des Scheines seiner inneren Unsittlichkeit halber — sobald ein Gesetz besteht, das jede Lebensnachstellung mit Strafen an Gut und Leben bedroht, ist der Schein und mit ihm die Voraussetzung eines der wesentlichsten Teile des Stückes hinfällig, und da gibt es kein Drehen und Deuteln. Ich würde es vollkommen verständlich

finden, wenn sich das natürliche Gefühl in einer barbarischen oder halbgebildeten Zeit vor dem Vollzuge einer Klausel, wie der des Shylock-Scheines, sträubte, wenn es einige Augenblicke ratlos nicht aus noch ein wüßte, weil der blutige Vertrag von beiden Parteien gültig vollzogen und somit auch vollstreckbar wäre, und wenn es nun in der höchsten Angst sich sophistisch einen Ausweg erst schaffte, der den schnöden Gläubiger ins Unrecht setzte. Sobald aber dieser Ausweg wie im „Kaufmann von Venedig" schon besteht (eben das zitierte Gesetz) und so dicht an der offenen Heerstraße liegt, daß jedermann ihn sehen muß, ist weder die Spannung noch die Lösung eine echte und wahre. Auch hat Shakespeare uns die Möglichkeit einer solchen Auffassung schon darum abgeschnitten, weil das Leben und Treiben der Lagunenstadt, wie er es schildert, vom Wirbel bis zur Sohle die Abzeichen der reifsten, üppigsten Kultur trägt. Und schließlich ist es ganz selbstverständlich, daß ein Drama zur Zeit und in dem Vorstellungskreise des Dichters spielt, wenn er nicht ausdrücklich durch den Stoff, durch Zeit- und Kulturbestimmungen das Gegenteil gewollt und deutlich gemacht hat. Wo aber geschieht das im „Kaufmann von Venedig"? Atmet man nicht die Luft der Renaissance, des Cinquecento mit vollen Zügen? Und vergleichen wir jene glorreiche Zeit mit der unsern — will man die Stirn haben zu behaupten, das Rechtsgefühl sei damals minder fein und klar entwickelt gewesen als jetzt? Ich glaube, wir irren keinen Augenblick, wenn wir es uns ganz so lebhaft und von ganz derselben Art denken, wie das unsrige. Die Gewalt trat das Recht oft zu Boden und die List umging es, aber prinzipiell stand es ganz so hoch und leuchtete ganz so hell wie bei uns. Wie sehr sich im Laufe der drei oder vier Jahrhunderte die Grundlagen des Staats und der Gesellschaft geändert und gefestigt haben — wenigstens in dieser Beziehung hat die Zeit nichts gebessert.

Das scheint freilich die Meinung von Josef Kohler nicht zu sein, der sich in einem geistreichen und gründlichen Buche „Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz" (Würzburg 1884) die erstaunliche Mühe gibt, in dem „Kaufmann von Venedig", den er das „Stück vom Schuldrecht" nennt, eine der genialsten

juristischen Offenbarungen der Welt klar zu legen, und sich zu dem Satze versteigt: „In der Tat, die Gerichtsszene im „Kaufmann von Venedig“ ist keine Jurisprudenz für sich, sie ist keine eingebildete, bloß poetischen Zwecken dienende Farce — sie ist vielmehr ein typisches Bild der Rechtsentwicklung aller Zeiten — sie enthält die Quintessenz vom Wesen und Werden des Rechts in ihrem Schoße, sie enthält eine tiefere Jurisprudenz als zehn Pandektenlehrbücher und eröffnet uns einen tieferen Blick in die Geschichte des Rechts als alle rechtshistorischen Werke von Savigny bis auf Ihering.“ Stellte ein anderer eine solche Behauptung auf, man lehnte sie vielleicht heiter und gelassen bei Seite, aber von einem Professor der Rechtswissenschaft hat man sie doch mit Aufmerksamkeit entgegenzunehmen. Wohin aber kommt Kohler in seinen überaus fleißigen und an und für sich gewiß scharfsinnigen Untersuchungen? Er nimmt ohne viele Weiterungen an, daß der Dichter uns in ein Stadium der Rechtsentwicklung versetzt habe, in welchem der Schuldner dem Gläubiger nicht bloß mit seinem Gute, sondern mit seinem Leibe verfallen war — eine Annahme, die bei der Zeit, in der das Stück spielt und nach meinen obigen Ausführungen spielen *muß*, schon falsch ist, selbst dann, wenn man unter der Haftung mit dem „Leibe“ nur die Schuldsklaverei, nicht das Recht des Gläubigers auf Leib und Leben seines Schuldners verstehen will. Daß ein solches Recht wirklich einmal, wenigstens auf dem Papier, oder vielmehr auf den römischen XII Tafeln bestanden hat, ist nun zwar bekannt, aber einmal ist es nicht über allem Zweifel erhaben, daß die „secatio“, das Zerhauen, zu dem das „nexum“ den römischen Gläubiger zur Zeit der zwölf Tafeln berechtigte, sich wirklich auf den Körper, und nicht auf die Habe des Schuldners bezogen habe, zweitens sind die Verhältnisse des alten Rom nicht die des mittelalterlichen Venedig, und drittens ist uns *auch nicht ein einziger Fall bekannt*, der darauf hindeutete, daß jemals mit einer so blutigen Vollstreckung Ernst gemacht, daß sie mithin mehr als eine angsterregende Formel gewesen sei. Im Gegenteil belehren uns die „Attischen Nächte“ des Gellius, daß die secatio eines Schuldners niemals vollzogen worden! Darauf käme es doch aber

vor allen Dingen an. Wenigstens aus ältester, urältester Zeit müßte sich die Kenntnis solcher Fälle in die Zeit, in der das Stück spielt, hinübergerettet haben, um uns an den rechtlichen Bestand des Scheins glauben zu machen. Wohin Kohler auch greift, zu den Cherokesen und Madagassen, nirgend findet er auch nur ein Beispiel der Tötung oder Fleischausschneidung, und alle zahlreichen von ihm mitgeteilten Fälle über die strengste Handhabung privater und staatlicher Schuldknechtschaft, deren Richtigkeit ihm ohne weiteres zugegeben werden soll, genügen ebensowenig, wie der Fall des Kölner Bürgers, der seinem Gläubiger in einer Urkunde aus dem Jahre 1263 für seine Schuld seinen Kopf verschreibt, um diese klaffende Lücke in seiner Beweisführung auszufüllen. Dr. Julius Freund gedenkt des letzten Beispiels im 28sten Jahrbuche der Shakespeare-Gesellschaft, und er zweifelt ebensowenig wie ich daran, daß von vornherein aus dieser Köpfung nie hat Ernst werden sollen.

Im übrigen darf man Kohler in seiner Freude über den Ausgang des Prozesses, soweit es sich um die Errettung des Antonio von Shylocks Messer handelt, vollkommen zustimmen, denn es würde in der Tat dem natürlichen Rechts- und Sittlichkeitsgefühl ein arger Stoß versetzt worden sein, wenn der Jude seine Rache hätte vollstrecken dürfen, obwohl diese Rache für ihn das Recht ist. Trotzdem sagt Ihering in seinem „Kampf ums Recht" vom Standpunkt des Juristen vollkommen wahr, wenn er, die Rechtsbeständigkeit des Scheins einmal zugegeben, die Auslegung des weisen Daniel einen elenden Winkelzug, einen kläglichen Rabulistenkniff nennt. Aber Kohler will die Motivierung des Spruches auch nicht loben, den er „ein gutes Urteil mit schlechten Entscheidungsgründen" nennt. „Dieses das ganze Herz durchglühende Rechtsbewußtsein ist es, welches die Entscheidung des weisen Daniel nennt. Seine Zeit ist bereits zu dem instinktiven Bewußtsein gelangt, daß einem derartigen Schuldschein keine Folge gegeben werden darf, aber es ist ihr noch nicht gelungen, für dieses Bewußtsein den entsprechenden gedankenmäßigen Ausdruck zu finden." Das ist schön und treffend, und ich gönne Kohler die Freude über die Maßregelung des Shylock, eine Freude, die etwa

derjenigen gleichkommt, die man über den Teufel empfindet, der um die ihm verschriebene Seele geprellt wird. Nur für eins hat Kohler keine Worte: für die schmachvolle Behandlung, die die Christen dem Juden ganz über die Rechtsgrenze hinaus angedeihen lassen, für den Hohn, der den beraubten, zertretenen, um seinen Glauben bestohlenen Mann in sein Elend begleitet — und darum wende wenigstens ich mich zuguterletzt von seinen Ausführungen ohne Sympathie, ohne herzliche Zustimmung ab. Jene Bosheit der Christen ist es aber gerade, die Iherings Urteil mitbestimmt und das Blut dieses großen und temperamentvollen Juristen in Wallung gebracht hat. Ich habe noch niemals Shylocks Verderben wie Kohler mit „Herzensjauchzen oder jubelndem Hohn" begleitet, und empfinde immer noch, wie ich es in meinen Kinderjahren tat, die verliebten, glückseligen Klänge des fünften Aktes nach dieser Fülle des Elends als eine grausame Frivolität, anstatt sie wie einen „warmen Abendhimmel nach furchtbarem Gewittersturm" zu begrüßen. Kohler wendet sich zwar gegen den Gedanken, daß seine Stellung zur Judenfrage irgend welchen Einfluß auf seine Beurteilung des Stückes gehabt habe, wenn er aber an derselben Stelle in einer Note (pag. 76) den „Nathan" als Tendenzdrama verunglimpft, von der „über alle Maßen gehässigen und unwahren (!) Zeichnung des Patriarchen, der lächerlichen (!) Figur des Klosterbruders, der abstoßenden (!) Gestalt des Tempelritters" redet, dann *zwingt* sich mir der Eindruck auf, daß der Verfasser in seiner Entscheidung von konfessionellen oder Rasse-Rücksichten zum mindesten *mitbestimmt* ist, und ich freue mich, keine Gemeinschaft mit ihm zu haben.

Bislang ist nur erst von der, so zu sagen formellen Zusammengehörigkeit oder Nicht-Zusammengehörigkeit der beiden Handlungen des Stücks die Rede gewesen, der unpassenden Verquickung des Heiter-Märchenhaften mit dem an die düsterste Tragik rührenden Ernst des realen Lebens. Diese ganze Betrachtung könnte jedoch schematisch und doktrinär scheinen; die Hauptsache bleibt erst das *sittliche* Verhältnis der beiden Teile zu einander. Betrachten wir die Gruppen gesondert — es sind nur zwei, oder im Grunde nur *eine*, denn der Widerpart ist Shylock

ganz allein. Er hat alle gegen sich, sogar sein Kind. Zunächst die Christen. Es ist ein ziemlich leichtsinniges Volk, die gedankenlose jeunesse dorée Venedigs, deren Bekanntschaft wir machen, Leute, die sich um den „königlichen Kaufmann" scharen, um sich von ihm — wenigstens von einem wissen wir dies bestimmt, von Bassanio — ihre fast immer leeren Taschen füllen zu lassen. Es sind liebenswürdige Kavaliere, aber sie tun verzweifelt wenig, um sich als Menschen bei uns in Gunst und Achtung zu setzen. Dem Bassanio, dem wir als dem begünstigten Liebhaber der edlen Porzia tiefer in Augen und Herz sehen möchten, fehlt es nicht an Ritterlichkeit und Edelsinn — aber er ist doch leichtsinnig genug, seinen Freund Antonio im Vertrauen auf dessen blinde Zärtlichkeit gerade in einem Moment, als er all sein Vermögen, Geld und Waren auf See hat (eine sonderbare Tatsache) aufs neue um ein Darlehen anzugehen, zu dulden, daß er von dem Juden leiht und — obwohl er sagt, er könne das nicht zugeben — den verhängnisvollen Schein unterzeichnet. Einmal im Besitz der schönen Summen und vom Kopf bis zu den Füßen neu equipiert, fällt es ihm nicht ein, sich zu erkundigen, ob Antonio am Verfalltage auch zu zahlen imstande sei; er läßt sich vielmehr von des Freundes Unglück erst in Kenntnis setzen, als es schon zu spät ist. Sehr komisch berührt es nun, wenn Gervinus von dem Solanio und Salarino, denen er besonders übel will (er nennt sie ohne triftigen Grund Schmarotzer und Schmeichler), verlangt, sie hätten den Bassanio von Antonios Unglück benachrichtigen sollen, ohne zu verlangen, daß Bassanio selbst, dessen nächste verfluchte Pflicht und Schuldigkeit es doch gewesen wäre, sich um die böse Angelegenheit bekümmere. Solanio und Salarino? Warum denn diese gleichgültigen Dutzendgesichter, die nur in der Masse mitlaufen, noch physiognomieloser als die Vertrauten der französischen Tragödie? Sie stehen dem Antonio augenscheinlich viel weniger nahe als es Bassanio und vielleicht auch Graziano tut. Was hätte denn auch die Benachrichtigung des Herrn von Habenichts gefruchtet? Auf die Unterstützung der Porzia konnten Solanio und Salarino doch nicht rechnen. Ach nein. Bassanios Leichtsinn wird durch die Anschwärzung der andern nicht ent-

schuldbarer, und über die Unterlassungssünden der harmlosen Beiden entrüstet man sich besser nicht. Viel seltsamer ist es (und das aufzuklären hat Shakespeare unterlassen), daß für den armen Antonio in der Stunde der Not nicht einmal eine verhältnismäßig so geringfügige Summe wie dreitausend Dukaten aufzubringen gewesen sein sollte. Vielleicht aber hängt dies mit einem der liebenswürdigsten Züge in Shakespeares Dichternatur zusammen, mit seiner Verachtung des Geldes. Er scheint in Wirklichkeit zwar ein guter Geschäftsmann gewesen zu sein, aber der Poet in ihm spottet des schnöden Mammons. Manches Wort, aus glühender Seele geschöpft oder mit kalter Verachtung gewürzt, spricht dafür. Die große Streitszene der Feldherren im „Cäsar" dreht sich um das Geld oder vielmehr um das Nichts des Geldes. Wie flucht Brutus mit flammendem Zorn den bestechlichen Seelen:

„Ein Hund sein lieber und den Mond anbellen,
Als solch' ein Römer!"

Und welch' persönlicher, zur Übertreibung gesteigerter Ingrimm spricht aus den Worten:

„Ich sandt' um Geld zu euch,
Um meine Legionen zu bezahlen:
Ihr schlugt mir's ab! War das, wie Cassius sollte?
Hätt' ich dem Cajus Cassius so erwidert?
Wenn Marcus Brutus je so geizig wird,
Daß er so lump'ge Pfennige seinen Freunden
Verschließt, dann rüstet eure Donnerkeile,
Zerschmettert ihn, ihr Götter."

Man vergleiche zu diesem Kapitel den ganzen „Timon von Athen". Alle Vermögensangelegenheiten im „Kaufmann" behandelt Shakespeare mit auffallender Nachlässigkeit. Antonio, von dessen großem Vermögen doch wiederholt die Rede ist, *hat all sein Besitztum zur See!* Er muß von einem Juden borgen! Von seinen Galeonen, die nach Tripolis, nach Mexiko, nach der Berberei unterwegs sind, kommt nicht *eine* an! Anderseits wirft Bassanio mit den geliehenen Geldern des Freundes wie ein Knabe um sich, und der Porzia verdoppeln und verdreifachen sich die Summen in einem Atemzuge. Hieraus, aus dieser Stellung

des Dichters zum Gelde erklärt sich viel für das Verhältnis Antonios zu Shylock und Shakespeares zu diesem. Antonio besitzt eine königliche Verachtung des „unfruchtbaren Metalls", die sein ganzes meisterliches Charakterbild vortrefflich ergänzt. Ihm ist die Welt nur — die Welt, wo jeder eine Rolle zu spielen hat, und die seine ist ernst. Er ist der geborene Melancholiker, ein vollkommener Hypochonder, ohne Selbstregung, ohne Tatkraft. Er krankt am Leben, und mit seiner Gefaßtheit, zu sterben, ist es ihm vollkommen Ernst. Sein Verhältnis zu Bassanio ist mehr ein väterliches als ein freundschaftliches. Die liebenswürdige Natur des jungen Menschen zieht ihn an, verschwenderisch häuft er auf ihn alle Zeichen seiner Liebe und erfleht, bewegt, mit Tränen im Auge, für den Freund das ihm versagte Glück. Er ist edelsinnig, auch dem Shylock gegenüber, aber auch er, der sonst so schwer in Harnisch gerät, ist doch so sehr in den Vorurteilen der Zeit und im Hasse gegen die Wucherjuden befangen, daß er den Shylock anspeit, einen Hund schilt und mit Füßen tritt. Nur nebenher sei hier erwähnt, daß man den „Kaufmann von Venedig" um des Verhältnisses des Antonio zum Bassanio und umgekehrt willen das „hohe Lied der Freundschaft" genannt hat. Das „hohe Lied" — du lieber Himmel! Sollte nicht „Heinrich der Vierte" um Falstaffs willen das „hohe Lied" der genialen Verlumptheit genannt werden?

Über den Durchschnitt der Männerwelt des Stückes (auch den Lorenzo nicht ausgenommen, aus dessen wundervoller Lyrik im fünften Akt mehr der Dichter als eine bestimmte dramatische Individualität spricht) erhebt sich nun himmelhoch die Porzia. Mit welchem Humor findet sie sich in die unglückliche Kästchenwahl, wie freundlich ringt die mädchenhafte Scheu in ihr mit der heißklopfenden Liebe, wie hält sie an sich, um mit keinem Ton, keinem Blick den Geliebten zu bedeuten, wohin er seine Wahl zu lenken habe, wie selig gibt sie sich dem ersten Glücke hin und wie entsagungsvoll mahnt sie den Bassanio zu schnellster Eile, den Freund aus der drohenden Gefahr zu befreien. „My ideal of a perfect woman" nannte sie die große Schauspielerin Fanny Kemble, „noble, simple, humble, pure, true, dutiful,

religions and full of fun, delightful above all others, the woman of women.“ Ist die Gerichtsszene überhaupt möglich — Porzias Besonnenheit hätte man es zutrauen können, die glückliche Lösung der Drangsale herbeizuführen, nachdem sie, echt weiblich, alle menschlichen Mittel versucht und die herrlichen Worte über die Gnade gesprochen hat. Munter und gefällig schließt sich ihre lenksame Gespielin Nerissa ihr an — wohltuende Kontraste zu der widerwärtigen Erscheinung der leichtsinnigen Jessika, die mit dem Christen davonläuft, den Vater bestiehlt, seine Edelsteine und Dukaten vergeudet und für den Türkis des Geplünderten, den er von seinem Weibe hatte, als er noch Junggesell war (also ein Andenken ihrer verstorbenen Mutter!), in Genua einen Affen kauft: eine ruchlose Kreatur, die alle Verderbtheit des Vaters nicht zu entschuldigen, alle Mädchenschönheit und Mondbeleuchtung im Garten von Belmont nicht zu idealisieren vermag. Sie ist die Hauptwidersacherin des Shylock. Sie steht im Bunde mit seinen schlimmsten Feinden. Nach ihrer Flucht, die mit dem Vermögensverfall des Antonio zusammentrifft, wird der Groll des Juden zur Wollust der Rache; sie ist es, die das Messer für die Brust des Antonio schärft. Wie unglücklich trifft es sich nun aber für den Shylock, daß aus dieser ganzen Gruppe (zu der auch der unbedeutende, witzlos plappernde Lanzelot gehört) gerade diejenige, die durch ihre Herzensgüte, ihr gleichmäßiges Wohlwollen die Kontraste hätte versöhnen können, ihm im Stücke den Todesstoß versetzen muß: Porzia.

Das Gegenspiel dieser Gesellschaft, deren Troß auf besondere sittliche Würdigung keinen Anspruch machen kann, und der Prügeljunge des Stücks, Shylock, ist recht eigentlich auch der Mittelpunkt der Handlung. Er ist durch seine Geldgeschäfte, auf die das ausgestoßene Volk Israel durch den sozialen Haß der Christen und die Gesetze hingedrängt war, zum reichen Mann geworden. Diese Geschäfte stehen mit der kaufmännischen Denkweise der Christen nicht im Einklang. Daß es besonders unmoralische Wuchergeschäfte wären, die die Verachtung mit Recht verdienen, erfahren wir leider aus keinem Beispiel, aber es ist wohl möglich, daß er, der Fleischausschneider, auch eine jener hassenswürdigen Existenzen

ist, die in den dunklen Seitengassen des Geldmarkts dem Bedürftigen als „Halsabschneider" bekannt sind. Shylock selbst hält seine Spekulationen für redlich, Antonio wirft ihm nichts weiter vor, als daß er „für unfruchtbares Metall Ertrag nehme". Dies ist offenbar nur eine besonders ritterliche Auffassung des einzigen Antonio und nicht etwa aller christlichen Kaufleute Venedigs. Shylock richtet seinen besonderen Groll darum auch nur gegen diesen einzigen Mann, der „in niedrer Einfalt Geld ohne Zinsen ausleiht und den Zinsfuß herabdrückt"; die übrigen nehmen also so gut Zinsen wie Shylock auch, und nur die Höhe des Zinsfußes mag eine verschiedene und sittliche Unterschiede begründende gewesen sein. Trotzdem ist der Grimm des Juden ein Ausfluß kleinlicher Interessen. Es ist jedoch nicht zu übersehen, daß Shylocks Wut in dem Umstande, daß „Antonio sein heilig Volk haßt" und ihn auf dem Rialto, angesichts der ganzen Kaufmannschaft, wie einen Hund behandelt hat, Nahrung bekommen, und daß sie dadurch aus den niedrigsten Revieren des Egoismus in das Bereich einer, immerhin unedlen, aber doch größeren, an das Gefühl appellierenden Leidenschaft emporgehoben wird. Die Habsucht ist auch keineswegs die oberste Triebfeder für Shylocks Handlungsweise. Als ihm in der Gerichtssitzung die Schuldsumme zwiefach, zehnfach geboten wird, überlegt er keinen Augenblick — die Rachgier überwiegt seine Geldsucht weit, er besteht auf seinem Schein. Auch sein Jammern über die Flucht der Jessika und den Juwelendiebstahl ist nur allzu begreiflich. Die Gassenjungen Venedigs verhöhnen ihn mit seinem Ruf „Die Steine, die Tochter, die Dukaten" — sie haben als Gassenjungen gewiß ein Recht dazu. Aber ich möchte doch wissen, ob ein christlicher Geldmann des neunzehnten Jahrhundert in ähnlicher Lage nicht ganz dieselben Klagen bereit haben würde, wenn er ihnen auch nicht gerade unter freiem Himmel Luft machte. Daß Shylock aber wünscht, „seine Tochter läge eingesargt zu seinen Füßen und die Dukaten in ihrem Sarge", daß er also den Verlust seines Geldes lieber an den Tod der Tochter geknüpft sehen möchte als an ihr Leben mit dem Christen (denn den andern gehässigeren Sinn, daß er die Wiedererlangung seines Besitztums selbst mit dem Leben

seines Kindes erkaufen würde, vermag ich in der Stelle (III, 1) nicht zu entdecken) ist nur zu begreiflich. Jessika hat durch die Flucht mit dem Lorenzo in Shylocks Augen sich und ihn entehrt. Sie hat sich der Kindesrechte begeben; wenn je der auf der Bühne so heimische Vaterfluch Berechtigung hat, dann ganz gewiß hier, und es wäre eine lächerliche Ziererei, dem Shylock daraus einen Vorwurf zu machen.

Diese Ausführungen zielen nicht dahin, den Juden von aller Schuld freizusprechen, sie versuchen nur mit Gerechtigkeit ihre Grenzen zu bezirken. Die Umwandlung Shylocks in einen Märtyrer, der erhobenen Hauptes den Gerichtssaal verläßt (ein Auswuchs gesuchter Deutungs- und schauspielerischer Originalitätssucht) ist und bleibt eine Verkehrtheit. Denn bei allen aus den sozialen Verhältnissen und dem Verhalten seiner Angreifer und Feinde für ihn erwachsenden Entlastungen bleibt doch genug übrig, ihn zu verdammen. Er ist neidisch und übelwollend, tückisch und boshaft. Er stellt die Klausel des Darlehnsscheins als einen Scherz hin (the merry bond) und ist doch schon im ersten Akt, wie aus dem Monolog „Wie sieht er einem falschen Zöllner gleich" hervorgeht, fest entschlossen, den Antonio bei der ersten guten Gelegenheit „an der Hüfte zu packen". Als seine Wut durch die Flucht der Tochter, für die er die Freunde des Antonio, diesen selbst und alle Christen verantwortlich macht, den höchsten Grad erreicht, und ihm der Zufall gerade in diesem Augenblick seinen Schuldner in die Hände gibt, zeigt er sich von einer Hartherzigkeit und einer Verbissenheit in seine Rachgedanken, an der keine Spur des Guten ist. Trotz alledem ist er durch seine Stellung zu den Christen schon in einer ungünstigen Lage, man hat ihm übel mitgespielt, in seinem Elend hat die Signoria es nicht besser gemacht als die Gassenjungen: sie haben ihn gehänselt und verhöhnt, sein Ingrimm ist begreiflich — und darum ist es eine schreiende Ungerechtigkeit, daß Shakespeare, der selber doch das Seinige getan hat, den Charakter des Shylock zu erklären, doch unsre Sympathien einseitig der Gegenpartei zuwenden will und an dem Spott des Graziano nach dem Urteil der Porzia, an dem brutalen Hin- und Herzerren der Verdammungen und

Begnadigungen, an dem abscheulichen Aufzwingen des Christentums, das gleichbedeutend mit der völligen moralischen Vernichtung Shylocks ist, ein unverkennbares Behagen verrät. Während die leichtlebige Jugend Venedigs so liebenswürdig wie möglich geschildert wird, während das nichtswürdige Betragen der Jessika von aller moralischen Kritik des Dichters verschont bleibt und mit den schönsten Kränzen der Lyrik geschmückt und gewissermassen geweiht wird, ergießt sich über den alten Shylock allein die vernichtendste Lauge des Hohns, trifft ihn allein das denkbar höchste Maß der Strafe und Entehrung. Nur die edelsten Geister hätten ihn richten dürfen — und sie gerade würden es weniger grausam getan haben. Diese Gesellschaft hat kein Recht, über ihn zu triumphieren; sie ist an seiner Schuld zum guten Teil mitschuldig. Diese ungerechte Verschiebung des sittlichen Standpunkts wird durch den fünften Akt nur noch befestigt und besiegelt. Er löst alles in Wohlgefallen auf — nicht für Shylock; alle dürfen glücklich sein, nur er nicht. Sirenenhaft schmeicheln sich Wort und Ton ins Ohr und machen uns die hochgradige Erregung des vierten Aktes, das Elend des Alten vergessen; verführerischer und verderblicher hat eine dichterische Leier nie geklungen, sie läßt uns vergessen, was wir nicht vergessen *dürfen*, sie tönt im Dienste des flüchtigen Genusses und mißachtet die heiligeren Güter der, nicht zwar durch Lohn oder Strafe, aber durch das *Urteil* zu übenden poetischen und menschlichen Gerechtigkeit, der ihr goldenes Gefüge immer und unverbrüchlich geweiht sein sollte.

Der „Kaufmann von Venedig" findet auf der Bühne nur um der Figur des Shylock willen eine traditionelle Pflege. Die Charakterdarsteller beschäftigen sich gern mit der interessanten und leicht zu spielenden Figur. Wie alle Tenoristen, auch die grünsten Anfänger und die stimmlosesten Veteranen in Halevys „Jüdin" ihr Glück machen, weil das Mauscheln und die jüdische Grimasse ihr Ungeschick und ihre Schwächen „charakteristisch" verdeckt, so maskieren mit den gleichen Äußerlichkeiten auch die talentlosesten „Intriguanten" ihre Unkraft. Die übrigen Rollen sind ohne großen schauspielerischen Reiz. Die Wirkung des Stücks, eine gesteigerte, sobald ein „Gast" den Shylock spielt — das

Publikum ist in solchen Fällen bekanntlich immer aufmerksamer und dankbarer —, auch dann aber nur, soweit es die Gastrolle betrifft, bleibt ohne solche Hebel des Interesses in der Regel flau. Eine warme Anteilnahme der Hörer an der Gesamthandlung habe ich kaum bei einer der von mir gesehenen zahllosen Aufführungen herausgefühlt, sie scheint mir auch durch das Stück selbst unmöglich gemacht zu sein. Das Gefallen wird immer nur an Einzelheiten haften bleiben, deren es die schönsten und packendsten gibt. Soll aber doch eine Art Totalwirkung erzielt werden, dann bleibt nur ein einziges Mittel übrig, die Handlung in einen Glanz märchenhafter Ausstattung zu kleiden, die uns über den Zwiespalt hinwegtäuscht. Ein solches Überwiegen des Dekorativen wäre bei jedem andern wahrhaften Dichtwerke eine Oberflächlichkeit und ein Unrecht, für den „Kaufmann von Venedig" ist es eine Ehrenrettung. Ich gestehe denn auch, daß mir nur in der prächtigen, überladenen Inszenierung, die Friedrich Haase während seiner Direktionsführung auf dem Leipziger Stadttheater nach dem Vorbilde Charles Keans eingeführt hatte (1872), das Stück eine gewisse Befriedigung zu erwecken vermocht hat. Prachtvolle Dekorationen, herrliche Kostüme, aller Reichtum, alle Poesie, die ganze Phantasterei Venedigs. Die Gondeln flogen durch die Kanäle, daß es eine Lust war, vor dem Dogenpalast tummelte sich (in der ersten Szene oder richtiger vor Beginn derselben) eine ausgelassene Maskenschar, der Prinz von Marokko kam mit einem stattlichen Gefolge von Schwarzen und allem Gepränge des Orients, den Arragonesen führte ein spanisch gehaltener Musiksatz ein. In dieser Fabelwelt war man geneigt, das Unmöglichste für möglich zu halten, und blieb die Kluft auch nicht ganz verhüllt, kam man auch, sobald Auge und Ohr sich gesättigt, zur Einsicht — für kurze Zeit traten uns doch vor dem Zauber der Shakespeareschen Poesie und den hohen Schönheiten des Stücks seine Schwächen und Mängel zurück. Leider darf man aber nicht versucht sein zu glauben, jener Engländer, dem der „Kaufmann" dies Luxusgewand verdankt, habe damit einer künstlerischen Absicht genügen wollen. Im Gegenteil! Er wollte nichts weiter als seinem Publikum ein Ausstattungsstück bieten, wie es die Eng-

länder lieben. Der große Dichter mußte sich dazu herleihen, um der Sache einen klassischen Anstrich zu geben.

Weniger ein Ausstattungsstück als der Rahmen für die aufdringlichen Kunststücke eines Virtuosen war der „Kaufmann von Venedig" vor etwa zwanzig Jahren in London auf dem Lyceumtheater. Herr Henry Irving, der den Shylock spielte, hatte ihn sich eingerichtet, das Haus war jeden Abend voll, von den gedruckten Exemplaren der „Einrichtung" seit dem 1. November 1879 bis zum Februar 1881 bereits das achte Tausend verkauft. Die Bearbeitung ist sehr unbedeutend, die eigentliche Kunst dieses Geschäfts, durch geschickte Kürzungen, Zusammenziehungen, kluges Vermeiden des häufigen Szenenwechsels den Kern einer Dichtung so deutlich hervorzuheben, wie es die moderne Theaterwirkung verlangt, nirgends wahrnehmbar. Wie fast immer in England wurde auf Kosten eines interessanten Schauspielers alles übrige in den Hintergrund geschoben. Bezeichnend dafür ist, daß die pomphaften Auftrittsworte des Prinzen von Marokko auf sieben Zeilen zusammengeschrumpft waren, und daß der Prinz von Arragon aus dem Stücke einfach wegeskamotiert worden. Damit war die märchenhafte Dreizahl der Freier (für jedes Kästchen einer) verschwunden und ein Zug des Fabelhaften, der eher hätte ausgemalt werden müssen, verwischt. Dieser Tendenz entsprach denn auch die Darstellung Irvings, der den Shylock in den härtesten tragischen Linien hielt. Wenn er dennoch in seinem „management" für szenischen Aufwand gesorgt hatte (das Personen-Verzeichnis seines Buches weist „Magnificoes, Marquers, Musicians, Serenaders, Fruit-sellers, Water-carriers etc. etc." auf), so hatte dieser augenfällig mit einer künstlerischen Absicht nichts zu tun, er war ein geistloser Plunder, mit Erfolg bestimmt, die Schaulust der Massen zu befriedigen. In Deutschland wird man diese Hilfsmittel gleichfalls nicht entbehren können, aber man wird sie im Interesse des Stücks, im Zusammenhang mit der Darstellung zu verwenden haben. Man wird den Prinzen von Arragon nicht streichen; Musik und Karnevalslustigkeit, eine fröhliche Heiterkeit aller mag uns an ein glückliches Dorado glauben machen, in dem die häßliche Karikatur Shylocks zu existieren kein

Recht hat. Nicht die Tragik seines Leidens, nicht die moralische Verwerflichkeit seines Hasses — die Unschönheit seiner Leidenschaften und Neigungen betone der Darsteller, um uns seinen Sturz möglichst als eine ästhetische Notwendigkeit plausibel zu machen. Es wird ihm nach allem oben Gesagten zwar nie ganz gelingen. Ist aber einmal ein Stück zur Aufführung bestimmt, dann hat wenigstens alles mögliche zu geschehen, um es in das günstigste Licht zu stellen.

Zum Schluß noch einige Bemerkungen betreffs einiger zweiter Rollen. Ich sah den Tubal einmal, offenbar mit Einwilligung des Shylockdarstellers, in seiner einzigen Szene an dem Schicksal seines Glaubensgenossen schmerzlichen Anteil nehmen und die durch die tolle Mischung widerstreitendster Gefühle eigentümlich bizarre groteske Szene dadurch in eine langweilige Rührseligkeit treiben. Daß dieser unbegreifliche Fehler einmal begangen ist, beweist, daß er wieder begangen werden kann. Es sei darum darauf hingewiesen, daß Tubal mit fast systematischer Absichtlichkeit dem Shylock umschichtig Sammetpfoten und Krallen zeigt: Antonios Bankerott, der Tochter Flucht. Das Spiel wiederholt sich dreimal. Mit seiner Sympathie für Shylock ist es ihm also keineswegs Ernst. Aus seiner Methode, den Freund durch die Schilderung von Antonios Vermögensverfall nur desto empfänglicher für den Schmerz über den Diebstahl und die Entführung der Jessika zu machen, spricht eine listige Schadenfreude, die sich geschickt in die Maske des Biedermanns hüllt. Tubal ist eine gelungene Spezies der „guten Freunde".

Nerissa darf nicht allzusehr Dienerin, Graziano nicht allzusehr Kavalier sein. Mit der gesellschaftlichen Stellung der ersteren wird man jedoch immerhin leichter fertig, als mit der des letzteren. Die kluge, gewandte Nerissa ist Porzias Vertraute geworden, die sorgsame und treue Hüterin des Geheimnisses der Kästchen, die allzeit bereite Partnerin an Witz und Schelmereien. Was aber ist Graziano? In den ersten Akten ein Nobile wie seine Freunde, im dritten der Untergebene des Bassanio, der von seinem Herrn den Heiratskonsens zur Vermählung mit Porzias Zofe einholt! Das ist nicht zu reimen, nur zu verdecken, wenn der Darsteller

der Rolle darauf achten will, daß ihm Bassanio sein ungeschliffenes Wesen vorwirft. Je deutlicher dies zu Tage tritt, desto weniger wird sich der Zuschauer über die Werbung im dritten Akt wundern, NB. der unvorbereitete, uneingeweihte Zuschauer, der nicht Zeit hat, bei dem Vorüberrauschen der einzelnen Momente eines Stücks über ihre Zusammengehörigkeit nachzudenken. Die beiden Gobbos sind durch hervorragende Schauspieler von großer natürlicher vis comica zu besetzen, um die schwachen und zum Teil ungenießbaren Späße der Begegnung von Vater und Sohn schmackhaft zu machen. Warum man im Berliner Schauspielhause aus dem Lanzelot einen ganz grünen Burschen macht, den eine Dame darstellt (so jedenfalls in den Jahren 1901 und 1902), ist mir dunkel geblieben. Lanzelot ist zwar ein dummer Junge, aber daß er längst mannbar sein muß, geht aus einigen seiner Worte an Shylocks schöne Tochter doch klar hervor. Den fünften Akt zu streichen, wie es früher in Deutschland grausame Sitte war, wird heutzutage keinem gebildeten Regisseur mehr in den Sinn kommen. Allein aus Lorenzos Worten über die Musik quillt ein ganzer Strom von Poesie.

Viel Lärmen um Nichts.

Von denjenigen Lustspielen Shakespeares, die sich auf rein irdischem Boden abspielen, wäre „Viel Lärmen um Nichts" eins der prächtigsten, feinsten und farbensattesten, wenn die Handlung, in deren Brennpunkten die beiden Personen stehen, von denen es ursprünglich seinen Namen empfangen hatte, „Benedict und Beatrice", seinen einzigen Bestand bildete. Leider fällt aber auf diese unvergleichlichen Gestalten der fahle Schatten der ernsten Ereignisse, die sich als zweite Handlung neben die erste stellen und diese fast verdrängen. Bedenklicher hat Shakespeare einen frischen, sonnigen Lustspieleindruck nie getrübt, als durch diese Probe seiner herkömmlichen Technik, zwei Fabeln, womöglich eine heitere und eine ernste, zu einem romantischen Ganzen zu verschmelzen. Einen schlimmeren Griff in den Lostopf seiner italienischen Erzähler hat er kaum je getan. Wenn schon bei Ariost die Geschichte des Ariodant und der Ginevra (das Urbild der gegen Leonatos Tochter ins Werk gesetzten Intrigue) inmitten der überphantastischen Welt, in der es von Riesenfischen, Flügelpferden, Ogern, Feen und Nekromanten aller Art wimmelt, unerquicklich wirkt — wie viel verletzender mußte die Wirkung dieser Schändlichkeit und der nicht anders als frivol zu nennenden dichterischen Behandlung im Drama sein, in dem die Personen, von denen Ariost nur erzählt, leibhaftig vor unseren Augen erscheinen, und in dem alles Phantastische fehlt.

Wenn es an sich faßbar ist, daß der rasche Claudio der Verdächtigung seiner Geliebten Glauben schenkt, wenn man das Gespräch zwischen Borachio und der an der Intrigue ganz unschuldigen Margarethe, das wohlweislich nicht auf die Bühne kommt, wirklich für möglich hält, so ist es doch nichts als eine empörende Gemeinheit, daß der feurige Liebhaber die Braut in offener Versammlung am Altar beschimpft und aus dem Bruch des Verlöbnisses und der Zurückweisung der Verdächtigen eine mit allem Raffinement der Bosheit arrangierte skandalöse Szene macht. Man hat zu Claudios Entschuldigung darauf hingewiesen, daß er, wenn er einmal so fest an die Verworfenheit der ihm anverlobten Braut glaubt, wie er es doch tut, dann auch ein Recht habe, sie so schnöde wie möglich zu behandeln. Auch schwatzt man gern von der Zeit des Dichters, der Leichtlebigkeit der Romanen, der Schnelligkeit, mit der dazumal Liebesbande geknüpft und gelöst wurden, und dergleichen mehr. Jene Zeit war aber zugleich eine ritterliche, ritterlicher als die unsre, und weniger seine Leichtgläubigkeit und sein Groll gegen das Mädchen (dieser würde ja nur für ihn und seine Neigung sprechen) als die abscheuliche Inszenierung seiner Rache ist es, die ihn entadelt und richtet. Hätte er die schöne Hero wirklich geliebt, wenn auch nur als Kavalier oder mit rascher Flackerglut, dann hätte er sich daran genügen lassen müssen, ihr, sei es in des Vaters und ihrer Verwandten Gegenwart, ihre Untreue vorzuwerfen und das Band zu zerreißen, verletzt oder schmerzerfüllt, je nach der Art seiner Neigung. Statt dessen übt er wie ein Meuchler an ihr Vergeltung und begeht einen Bubenstreich, den kein Mädchen, selbst eins von der Sanftmut der Hero nicht, je verzeihen kann. Und dennoch verzeiht sie ihm, und wie! Nun setzt sie selbst, nun setzt der alte Vater, der noch eben ganz Rache-Feuer und Flamme war, eine Komödie in Szene, und wiederum ziehen beide an die Öffentlichkeit, was, wenn es überhaupt möglich ist, nur in der verschwiegenen Stille des Hauses hätte zum Austrag kommen können. Der alberne Claudio läßt sich unter einigen Phrasen dazu herbei, sich mit Leonatos Bruderstochter zu vermählen, und findet in der neuen Verlobten die verstoßene Hero. Wie und wo ist dergleichen

möglich? Leichtsinnig fängt es an, und psychologisch leichtsinnig endet es. Wenn man nur mit diesem Claudio und dieser Hero, die in der ersten Hälfte des Stücks von so gewinnendem Liebreiz ist, nicht sympathisieren sollte! Und doch will das der Dichter, doch will er uns, die Leser, die Zuschauer, auf ihre Seite zwingen. Vergebens! Dies ist die böse Achillesferse des Stücks; seine andere Hälfte ist lauter Feinheit und Grazie. Benedict und Beatrice sichern ihm ein ewiges Leben; auch die braven Gerichtsdiener tun zu dieser Unsterblichkeit das ihrige. Nie hat die Shakespearesche Kunst der geistreich zugespitzten Rede größere Triumphe gefeiert als in dem Wortgefecht der beiden bekehrten Ehescheuen. Die gegen sie gerichtete Intrigue ist von klassischer Einfachheit. Und nicht Benedict und Beatrice allein, auch die übrigen Personen, der Gouverneur, der elegante leichtlebige Prinz, der finstre Bastard sind von lichtvollster Deutlichkeit der Zeichnung. Man hat das innigste Behagen an dem gewandten Dialog, der nie ins Stocken kommt, an der schönen ernsten Wendung, welche der Charakter der beiden redegewandten Liebenden nach der Kirchenszene nimmt, und fast wollen uns die Wirkungen des Skandals auf Benedict und Beatrice mit ihm versöhnen. Aber nein; das niedrige Gefühl des Ärgers mischt sich wieder in die Freude — der Eindruck bleibt kein reiner.

Natürlich hat man sich an den oben erwähnten Entschuldigungen nicht genügen lassen, sondern noch auf andre Weise versucht, an der Nichtswürdigkeit des Claudio und der offenkundigen Oberflächlichkeit und Verwerflichkeit der Behandlungsweise, die Shakespeare dieser Partie des Stücks hat angedeihen lassen, so lange zu deuteln, daß ein schwankendes Urteil, das dem sichern, ersten Gefühl nicht zu vertrauen wagt, wohl irre werden könnte. Aber ganz hat noch keine Kritik die Beschimpfung am Altar zu retten gewagt. Und wenn ein Erklärer behaupten will, das Ganze entlasse „uns“ schließlich doch in heiterer und versöhnender Stimmung, und „wir Philister“ lachten zuguterletzt doch auch mit den Verliebten und ihrem Anhang über den „Lärmen um nichts“ — so kann wenigstens ich versichern, daß mir die Gruppe der Heldentaten des Claudio stets noch den größten Widerwillen

erregt, daß ich stets ein verzweifelt ernstes Gesicht dazu gemacht, und daß es mich gewiß im Theater nicht gehalten hätte, wenn Benedict, Beatrice und die Gerichtsdiener nicht wären. Das, was Shakespeare für den jungen Claudio tut, ist gerade so viel, um ihn sich einige Stunden durch eine anständige Gesellschaft durchlügen zu lassen — länger wird niemand mit diesem Fanfaron Umgang zu pflegen wünschen, und im ästhetischen Freistaat würde er, wenn er sich noch in einem sechsten Akt blicken zu lassen wagte, sicher über die Grenze geschafft. Hätte er nicht kriegerische Lorbeeren gepflückt, stände er nicht in Gunst bei dem Fürsten, trüge er nicht den Empfehlungsbrief der Schönheit und Liebenswürdigkeit mit sich — er wäre ganz unerträglich. Er ist nicht ohne adlige Züge — gewiß, wozu wäre er denn Kavalier? Als er zufällig im Gespräch mit Heros Vater die Hand an den Degengriff legt und der erregte Alte die Bewegung als den Versuch eines gegen ihn gerichteten Angriffs deutet, weist er diese Unterstellung sogar mit Würde zurück. Möglicherweise ist er kein sittenloser Mensch, und jedenfalls spricht aus seinen heißblütigen Wallungen, seinen Übereilungen in Haß und Liebe keine blasierte Menschen- und Weiberkenntnis ins Besondre. Aber alle Raschheit der Jugend, alle Verwöhnungen, die ihm das gutgelaunte Glück beschert, reichen wohl hin, die Unbesonnenheit und Leichtfertigkeit zu erklären, mit der er die Verleumdungen des Don Juan kritiklos entgegennimmt, nicht aber auch den boshaften Racheakt, den er gegen seine Verlobte und indirekt damit auch gegen ihren Vater, den Gouverneur von Messina, seinen Gastfreund, ins Werk setzt. Mit dieser Schandtat macht sich Claudio — nochmals! — ästhetisch unmöglich, und nur eine tragische Wendung würde allenfalls imstande gewesen sein, ihn zu entsühnen. Statt dessen läßt Shakespeare ihn seiner Frechheit durch die herzlose, platte Art, mit der er den plötzlich sehr ernst gewordenen Benedict und dessen Herausforderung bespöttelt, die Krone aufsetzen, um den Charakter schließlich vollständig fallen zu lassen. Denn der Ausgang verdient eine Prüfung auf die Wahrheit der Charakteristik in der Tat nicht mehr. Seine Flüchtigkeit und innere Unmöglichkeit liegen auf der Hand. Zu

beklagen ist und bleibt es nur, daß durch einen Menschen wie diesen Claudio auch Hero, Leonato, dessen Bruder, sowie Benedict und Beatrice in den Verfall gezogen werden. Einen Menschen, der eine Schlechtigkeit ohne Beispiel, *seine* Schlechtigkeit, dadurch tilgen zu können glaubt, daß er einige Musiker bezahlt und ein Grablied verfertigen läßt, das wohlweislich die Schuld *von ihm ab* und auf die Verläumder wälzt („Schmähsucht brach der Hero Herz"); einen Menschen, der sich für die vermeintlich tote, *durch ihn getötete* Braut mit ihrer vermeintlichen Kousine abfinden läßt und zuguterletzt doch der früheren Braut seine alte Liebe wieder erklärt — einen solchen Menschen wird man mit eben demselben Rechte zu den psychologischen und ästhetischen Fratzen zählen, wie das gekränkte Mädchen, das es mit einem solchen Manne trotz der bitteren Erfahrung, die er ihr verschafft, dennoch wagt, wie den Vater, der auf den Kousinenkompromiß und die Ehe einzugehen die Schwachheit hat usw. Und kann eine Beatrice, kann ein Benedict zu diesem Claudio gut Freund sein? Man hat darauf hingewiesen, daß das Verletzende in der Handlungsweise des Claudio, durch die das ganze Stück durchdringende heitere, von Festen zu Festen eilende, moralisch laxe Behaglichkeit erklärt und gemildert werde, und ich bin der letzte, der leugnen möchte, daß Shakespeare in diesem unbestimmten Etwas der Stimmung das möglichste getan. Es duftet wirklich, wie Kreyßig sich ausdrückt, in dem ganzen Stück nach Braten und Kuchen. Aber wenn die Bequemlichkeit und Genußsucht des Prinzen von Arragon, seiner Umgebung und der ganzen guten Stadt Messina in ihren höchsten und niedrigsten Häuptern die Stellung dieser Personen zu der Intrigue wirklich in etwas erklärt und beschönigt: endschuldbar wird sie darum doch nicht. Auch möchte ich ein Mittel, das unser Urteil nur zu verwirren, nicht aber zu klären imstande ist, nicht allzu hoch erheben. Auch verfängt es nicht einmal sehr, denn Shakespeare hat es an Gegenmitteln wiederum nicht fehlen lassen. Beatrice selbst kennzeichnet Claudios Betragen kurz und bündig als „unbarmherzige Tücke". Sie wünscht in ihrer humoristischen Art, sie wäre ein Mann, um des Verräters Herz auf offenem Markt zu verzehren. Damit

zeigt uns Shakespeare selbst den, von ihm leider so bald verlassenen Standpunkt, von dem aus der junge Graf und seine Sippschaft einzig zu beurteilen ist. Und weil er das tut, weil im letzten Grunde auch gar nicht daran zu zweifeln ist, wie sich in einem Geiste wie dem des großen Dichters solche Gesellen wie dieser Claudio spiegeln müssen, darum lasse ich mir von niemandem, auch von Wetz in seinem „Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte" (S. 156) nicht vorwerfen, ich hätte unter Berücksichtigung sämtlicher Dramen „zunächst einmal die Ansichten des Dichters über Sittlichkeit entwerfen müssen" — denn das habe ich in der Einleitung getan —, geschweige denn, „ich hätte Shakespeares Liebhaber mit dem Maßstab unsrer Salonstücke gemessen." O nein! Wohl aber glaube ich (und Shakespeare selbst gibt uns die leuchtendsten Beispiele dafür in die Hand), daß das sittliche Urteil seiner Zeit im wesentlichen auch das der unsren war, daß der Fall des Claudio damals nicht anders beurteilt sein wird als heute, vor allem aber, daß die bloße Feststellung der sittlichen Anschauungsweise des Dichters uns einer Kritik derselben keineswegs überhebt.

Ein noch kräftigeres Widerspiel gegen die Herzensfreudigkeit, die wir so gern über all diese peinlichen Skrupel siegen lassen möchten, über den Ehrabschneider und ihre nächtliche Komödie selbst. Den möchte ich kennen, den eine Kreatur wie der Bastard belustigte. Eben die unheimliche Wahrheit, mit der diese Figur gezeichnet ist, macht sie so ernsthaft. Ein immer übelgelaunter, galliger, rachbegieriger Schurke, dessen Leidenschaften zum heldenhaften Verbrechen zu niedrig sind, ein ausgebildeter, freudeloser, einsamer Ichmensch. In dunkler Heimlichkeit schleichen seine Pläne. Zu vertreten wagt er sie nicht, und der Verantwortung entzieht er sich durch die Flucht. Wie „Gift und Operment" wirkt sein Anblick. Selbst die immer gutgelaunte Beatrice kann ihn nicht ansehen, ohne daß sie eine Stunde Sodbrennen bekäme. Ein einziger starker parodistischer Strich hätte ihn übertreiben und dadurch mit dem Lächerlichkeitsfluch behaften können. Aber Shakespeare, der mit diesem Mittel sonst so sicher und leicht arbeitet, verschmäht es hier. Mit seiner ganzen Menschenkenntnis

tritt er an die Bildung dieser Figur, mit seiner ganzen Kraft führt er sie aus — um damit den Ernst der Situation nur noch zu verstärken. Und diesem von der Natur so deutlich gezeichneten Sünder, der niemanden täuscht, den alle Welt durchschaut, diesem Don Juan, der mit dem Prinzen zerfallen ist, überantwortet der leichtsinn'ge Claudio die Ehre und das Glück Leonatos und seiner Tochter! Ohne stutzig zu werden nimmt er seine Verleumdungen eifervoll entgegen! Und wie unerhört plump, wie unmöglich wird die Täuschung inszeniert! Und der vermeintliche von Hero begünstigte Liebhaber soll der gewöhnliche Borachio sein! In der Tat, der Ärger gegen Claudio wächst mit jedem Grunde, der gegen seinen frivolen Verdacht spricht. Die zarte, reine Hero, Leonatos Tochter soll kurz vor ihrer Hochzeit einen Borachio dem Claudio vorziehen — weil ein notorischer Neidhart es will und ein Gimpel ihm in die Falle geht!

Wie aber Claudio bis zum Eintritt der Kirchenkatastrophe in seiner Weichlichkeit und Haltlosigkeit zwar nicht als Persönlichkeit unser Herz zu gewinnen, aber als dichterische Schöpfung, die ein sittliches Urteil unserseits noch nicht herausfordert und über die der Dichter selber sein Urteil noch nicht gefällt hat, zu gefallen vermag, so sind auch die übrigen mit der ernsten Handlung verflochtenen Personen so lange von der größten poetischen Wahrheit und Feinheit, bis die tragische Wendung sie verderbt. Der junge Weltenbummler, der Prinz — welch' ein klassisches Muster der elegant gefirnißten, gutherzigen, aber an Geist und Charakter völlig seichten goldenen Jugend! der echte und rechte „allgemein beliebte" Thronerbe, der es nicht verschmäht, sich herabzulassen und gemein zu machen, und der, zur Herrschaft gelangt, zwischen liebenswürdiger Leutseligkeit und Würde vielleicht noch eine Weile hin und her schwanken wird — bis — wer weiß! — der Despot und Reichsverderber fertig ist. Die knospenhafte Lieblichkeit des Hero bekommt den gewinnendsten Zusatz durch die frohgemute Laune, mit der sie sich an dem gegen die Ehescheuen gerichteten Komplott beteiligt. Der keckste Zofenübermut plaudert aus Margarethe und Ursula. Es sind lauter heitere Menschen. Selbst der würdige Leonato hält sich trotz

seiner hohen Stellung nicht für zu gut, als daß er sich den lustigen Ränken der Jüngeren entzöge. Er hat seine Freude am Schabernack, und daß er kein allzu strenges Regiment führt, verrät sein kordialer Ton gegen seine „Nachbarn", die Gerichtsdiener. Seine Amtsverwaltung macht es begreiflich, daß die Subalternen in ihrem nächtlichen Dienst die mildeste Praxis üben und den Übeltäter, der ihnen nicht gutwillig folgen will, laufen lassen, weil „wer Pech angreift, sich besudelt". Wer einen Holzapfel und Schlehwein in Amt und Würden beläßt, wer den unglaublichen Unsinn des wackren Wortführers der beiden mit solcher Seelenruhe anhört und nichts als ein mildes „Nachbarn, ihr seid ennuyant" darauf hat — der ist gewiß ein „guter" Mann.

Alle diese harmlosen und gemütlichen Seelen, die sich wohl einmal ereifern, aber frembem Unrecht gern durch die Finger sehen, könnten die trefflichste Folie für den Bastard und seine finsteren Pläne geben — wäre (noch einmal!) die Katastrophe nicht! Einem Dichter wie Shakespeare möchte man nicht gern einen Vorhalt machen, der sich wie eine dreiste Anweisung ausnimmt, wie es zu bessern gewesen wäre; aber man darf sich doch vielleicht fragen: war es denn ganz unmöglich, die Neigung des Claudio tiefer und edler zu stimmen und ihn vor der Frivolität seiner Rache zu bewahren? Er hätte den Verrat ja glauben, Hero sogar verschmähen dürfen — hätte man nur gefühlt, daß ihn die Wunde brennt! Dann durfte Heros Liebe dauern. Die Wahrheit wäre an den Tag gekommen — sei es immerhin durch einen bloßen Zufall, den man im Lustspiel nicht verdammen darf; sei es immerhin durch die stupiden Nachtwächter, denen Shakespeare in liebenswürdiger Großmut damit die besten Karten in die Hand spielt! Das Possenspiel mit Leonatos Nichte wäre dann unterblieben. Der Ring der Gesellschaft, Eintracht und Liebe wäre wieder geschlossen. Die Wolken, die den hellen italischen Himmel bedeckten, wären zerstreut worden: Frohsinn und Scherz hätten sich in sonnenhellen Gärten wieder frei ergehen dürfen.

Auch der Charakter der beiden bevorzugten Wesen, die den Geschlechterkampf mit den komischesten Waffen, dem strahlendsten Übermut und wahrhaft geistreich bis zum Friedensschluß durch-

führen, hätte unter solchen oder ähnlichen Verhältnissen nicht zu leiden gehabt. Sie unterhalten und entzücken uns von Anfang bis zu Ende. Und ist nicht der Verlauf, den ihr Gefecht nimmt, der natürlichste von der Welt? Aus den vom Zaun gebrochenen Angriffen der Beatrice, aus Benedicts übertriebener Abwehr des Gedankens, er könne selbst einmal den Nacken in das vielgeschmähte Ehejoch beugen, redet schon deutlich das gegenseitige Interesse. Unter diesen Dornen schlummert schon rosengleich die Liebe. Was dem Dichter in Katharina und Petruchio in grobem Stoff und grober Ausführung verloren ging, das ist hier zu edelster Wirkung gebracht. Es ist das aller Sentimentalität feindliche, herb-jungfräuliche Weib, es ist der gerade, kernhafte, seine Verdienste unter schlichter und rauher Hülle bergende Mann, die sich bekämpfen müssen, die aber einander nicht entgehen können, weil sie nun einmal für einander geschaffen sind. Darum übt auch die List der schlauen Gelegenheitsmacher die raschesste Wirkung. Der Funke mußte nur herausgeschlagen werden: einmal an den Tag gebracht, fährt er in lichterloher Flamme empor. Jetzt lernt Beatrice seufzen, jetzt läßt sich Benedict den Bart stutzen und nimmt von den Künsten der Modegecken Notiz. Aber die Urgesundheit beider Naturen bricht alsbald wieder durch. Als Claudios Rache alle übrigen verwirrt, da sind sie die einzigen, die die rechten Worte finden und der Sippe der Verleumder die treffendste Behandlung widerfahren lassen. Jetzt erst zeigt sich so recht, mit wie körnigem sittlichem Salz ihr Wesen gemischt ist, um es vor der Fadheit zu bewahren, in die das Zuckerbrotleben der übrigen verfallen ist. Bis dahin reizten sie uns und machten uns lachen — von jetzt an wachsen sie uns ans Herz. Das Genialste dieser Partie des Stücks besteht aber darin, daß beide Charaktere auch in der völlig verwandelten Situation, in dem größten Ernst, ihrer Grundlage nie untreu werden. Als Beatrice in ihrem Zornausbruch über die verächtliche Handlungsweise des Grafen, als Benedict in seiner prächtigen, männlich-edlen Haltung bei der Herausforderung des Claudio diesen und mit ihm ihre ganze Umgebung beschämen, da genügt dem Dichter ein einziges Wort, um uns zu zeigen, daß unter den dunklen Wolken die

Sonne dieser hellen Gemüter immer noch scheint. Daß aber das lautre Gold in beider Herzen nicht auch ohne die abscheuliche Kirchenszene hätte ans Licht gefördert werden können — das ist es, was man billig bezweifeln darf. Auch Benedict und Beatrice würden nur gewinnen, wenn ihnen die Möglichkeit, dem Claudio wieder gut zu werden, etwas näher gerückt wäre. Das ist aber auch das einzige, was der hohen Vollendung des unvergleichlichen Paares fehlt.

„Viel Lärmen um nichts" ist in den geschickten Bearbeitungen von Holtei und Devrient Gemeingut der deutschen Theater geworden. Doch greift man, da sie das Hauptübel doch nicht beseitigen konnten, am besten auf das Original zurück, wie es heutzutage öfter geschieht, z. B. am „Deutschen Theater" in Berlin. Nur kann ich es nicht gerechtfertigt finden, daß dort die Kirchenszene nicht nur durch eine malerisch vollendete Dekoration von größter Pracht und Schönheit zum besonderen Merkziel der Betrachter erhoben, sondern überdies noch durch den Hochzeitszug und eine langwährende kirchliche Zeremonie um das Dreifache gedehnt wird. Auf diesen Flecken noch durch solche Mittel die doppelte Aufmerksamkeit zu lenken und ihn recht eigentlich zum Kernpunkt der Vorstellung zu machen, das heißt Übel schlimmer machen. Dieser Vorgang duldet kein längeres Verweilen. Rasch darüber hinweg — damit beweist man dem Dichter in diesem Falle seine Liebe am besten!

Was ihr wollt.

Wenn Shakespeare es als ein heiliges Recht beanspruchen darf, mit einem seiner Lustspiele trotz des veränderten Zeitgeschmacks, trotz so mancher Anglizismen, auf der deutschen Bühne fortzuleben, so ist das gewiß die „Twelfth-night". Das Schönste und Zarteste, was sein Genius auf dem Gebiet der heiteren Muse geschaffen, der „Sommernachtstraum", kann trotz aller technischen Hilfsmittel auf dem Theater niemals so vollendet wie von unserer Phantasie in die Erscheinung umgesetzt werden und ist somit, wenn man den Maßstab unserer modernen illudierenden Bühne anlegt, kein eigentliches Theaterstück. „Was ihr wollt" aber ist es. Die scharfen Konturen seiner humoristischen Charakterköpfe, die traumhafte Weichheit seiner ernsten Figuren, die die Musik selbst aus der Taufe gehoben hat — ganz wirken sie erst vom Podium herab. Junker Tobias und seine Genossen wollen *gesehen*, das einfache, aber so wunderbar stimmungsvolle Lied „Komm herbei, Tod", das man in der Bearbeitung der Meininger mit der schönsten Berechtigung dem Narren genommen und der Viola in den Mund gelegt hat, will *gehört* sein. Und in keinem andern Stück verschlingen sich die beiden Handlungen, aus denen Shakespeare seine Lustspiele zusammenzusetzen pflegt, so einfach, so natürlich wie in diesem. Auch kommen wir aus der eigentlichen Sphäre des Lustspiels nie heraus; wir haben nicht nötig, über den Nacken des Shylock hinweg in den Garten von Belmont zu wandern und die duftgesättigte Nachtluft in

Porzias mondbeglänztem Garten einzuatmen, wir haben nicht nötig, in der Kirche der frevlen Beschimpfung einer Hero beizuwohnen, wie in „Viel Lärmen um nichts", um uns hernach an den Dummheiten der bornierten Gerichtsdiener zu weiden. Ist auch an sich die Prellerei des Malvolio ein häßlicher Streich — er kann glaubhaft gemacht werden, er kann sogar, wenn man nicht mit allzu philiströsen Forderungen auftritt, eine gewisse Berechtigung gewinnen, und jedenfalls kann uns die heitere Laune der tollen Gesellschaft, die lustige Konfusion, in die endlich selbst die ernsteren Naturen hineingezogen werden, mit freundlicher Hand über diese kleinen Skrupel hinwegführen. Es glätten sich alle Falten. Wird uns das Lachen des Clowns zu viel, so setzt die Musik ein und schmeichelt sich in Ohr und Herz; haben wir die Klagen des verliebten Herzogs genug gehört, dann sorgt die kecke Zofe mit ihrem Anhang dafür, daß wir uns aufs neue der sorgenlosesten, ausgelassensten Heiterkeit hingeben.

Es steckt eine blühende Sinnlichkeit, ein unverwüstliches Leben in diesem Stücke. Wie so oft läßt der große Dichter und Menschenkenner auch hier an dem bloßen Gefühl, an dem einseitigen blinden Triebe, dem rücksichtslosen ichsüchtigen Willen jeden sittlichen Entschluß zu schanden werden. Es sind keine moralischen Menschen — Sinnenmenschen sind es, die wir da seufzen und lachen hören. Ja, wohin kämen wir, wollten wir sie moralisch beurteilen? Wie stände dann der Herzog da, ein kraftloser Weichling, der durch das ganze Stück nach der Gräfin Olivia schmachtet und endlich im Handumdrehen seinen früheren vermeintlichen „Hämmling", Viola, zu seiner Gattin macht? Wie Olivia, die den toten Bruder und die Trauerzeit bei „Cesarios" Rede sofort vergißt und mit fabelhaftester Eile sich mit dem Pseudo-Cesario, dem Sebastian, vermählt? Wie dieser Jüngling Sebastian selbst, der der niegesehenen Schönen, trotzdem er wohl merken könnte, daß es sich um ein Quiproquo handelt, auf ihr erstes Wort schleunigst ins Haus folgt und sich die eilige Trauung mit ihr ganz ruhig gefallen läßt? Nein, nur keine Grillen! Wer das Stück genießen will, versetze sich in die Seele des Dichters, er überlasse sich willig der süßen Gewalt seiner Töne und fühle

nur das, was Natur in ihm ist: wie der Wanderer, der sich an einem schönen Sommertage auf der Wiese oder am Waldsaum ins Gras legt; er sieht die Wolken an der Sonne vorüberziehen, er hört den Bach rauschen, um ihn summt das geflügelte Volk der Insekten, er träumt und unterscheidet nicht mehr, was er selbst, was außer ihm ist, er glaubt den Herzschlag der Erde zu hören und denkt nicht mehr daran, daß in den Städten eine Welt wohnt, die mehr von ihm will, als Fühlen und Genießen, die die Kräfte mutvoll sich regen lehrt, die ein Gesetz kennt, das mit eherner Mahnung ans Herz trifft. Aus jener holden Wahnstimmung quillt alles, was Poesie heißt: aus ihr sind die wundervollen Szenen zwischen Viola und dem Herzog geboren. Und so zart sind die Linien dieser Poesie, daß sie in Musik verfließen und selbst Musik zu sein scheinen. Ist Shakespeare doch der größte Meister der Stimmung und wie kein andrer Poet eine durch und durch musikalisch empfindende Natur! Wo die Liebe sich voll ausatmet, da setzt auch bei ihm die Musik ein. Im „Kaufmann von Venedig" erklingt sie bei Bassanios Wahl: „Sagt, woher stammt Liebeslust?" Im Garten von Belmont spricht Lorenzo das schöne Wort:

„Der Mann, die nicht Musik hat in sich selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken,
— — — — — — — — — —
Trau keinem solchen!"

Selbst Cleopatra verlangt nach Musik: „Musik, schwermütige Nahrung für uns verliebtes Volk"; sind es doch fast die Eingangsworte der „Twelfth-nigth":

„Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter!"

Und von allen Shakespeareschen Stücken ist „Was ihr wollt" das musikalischeste.

Es gehören fein angelegte Naturen dazu, um diese Stimmung wiedergeben zu können — Schauspieler wie Regisseure, und auch auf diesem Boden hat der Herzog von Meiningen seine Aufgabe glänzend gelöst. Er hat für das Stück eine den häufigen

Szenenwechsel glücklich vermeidende einfache und malerische Szenerie geschaffen. An Olivias Haus und Garten vorüber zieht sich die Landstraße, auf der der Herzog und sein Gefolge, die Schiffbrüchigen, Antonio und Sebastian, die Gerichtsdiener erscheinen. Bis auf zwei Szenen, in Olivias und des Herzogs Gemächern, spielt sich alles dort zwanglos und natürlich ab. Das Kerzenlicht, das durch die Fenster des gräflichen Schlosses schimmert, das Mondlicht, das auf die Laube fällt und die Zechbrüder romantisch beleuchtet — es gibt der Situation einen phantastischen Reiz. Eine freundliche, weiche Musik, die sich nicht aufdrängt, und die auch nur als Ganzes, nicht in ihren einzelnen Teilen gehört werden soll, fördert die Wirkung. Und so vermag ich denn an dieser Stelle nichts Besseres zu tun, als auf die Meininger Inszenierung zu verweisen, die hoffentlich alle bis jetzt bestehenden, darunter die leider fast allgemein verbreitete Deinhardsteinsche mit ihrer albern vorsichtigen Motivierung der Liebe Violas und des Herzogs, ihrer abgeschmackten Umwandlung des Ehren Matthias in einen Arzt, für immer beseitigt hat. Sie erklärt am beredtesten den großen Bühnenerfolg der reizvollen Dichtung und belehrt uns über die dramaturgischen Mittel, mit denen er zu erzielen ist, mit goldener Zunge.

Den Schauspielern ist kaum etwas zu sagen. Hier ist alles so klar und durchsichtig, daß, wer die Sprache dieser Gebilde nicht versteht, durch keine Deutung über sie aufgeklärt werden kann. Der einzige Malvolio wäre eine mißzudeutende und leicht zu verfehlende Aufgabe, doppelt wichtig ist sie aber, weil von ihrem Erfassen die Wirkung der übermütigen tollen Späße abhängt, mit denen das Kätzchen, der dicke Tobias und sein blasser, rotnasiger Zechkumpan Christoph (der in seiner Erscheinung kein Junker Spärlich sein darf) im Bunde mit dem Narren und dem Fabio (der den letzteren später seltsamerweise ablöst) den eitlen Gecken bis an die äußerste Grenze des Erlaubten plagen. Foppereien sind von jeher der Inhalt der Komödie gewesen, aber sie können an sich nur an eine geringe Gemütsbildung, an einen rohen Sinn appellieren, wenn nicht der Gefoppte mit den Narrenspossen, die man mit ihm treibt, zugleich für irgend ein Vergehen die

gerechte Strafe empfängt. Wie wenig fein das englische Publikum zu Shakespeares Zeit in diesem Punkt empfunden hat, beweist immer wieder die Figur des Shylock. Sobald sich in uns für den Gefoppten, für den Unterdrückten das Mitleid regt, ist es mit der Heiterkeit vorbei. Wodurch provoziert nun Malvolio die Rache der Rüpel und des pfiffigen Kammermädchens? Er ist, wie Shakespeare ihn geschildert, ein griesgrämiger Sauertopf, ein verdrießlicher, galliger Mensch, dem die Scherze des Narren zuwider sind, der, als Pietist, als Puritaner, für den heiteren Genuß des Lebens und vollends für das wüste Treiben der Junker Tobias und Christoph kein Verständnis hat. „Er krankt an der Eigenliebe" und wendet sich mürrisch von allem ab, was nicht in seine Sphäre paßt. Dabei ist er hochmütig und aufgeblasen; denn schon ehe er den Brief des komischen Kleeblatts findet, trägt er sich mit dem Gedanken einer Verbindung mit Olivia. Das alles sind Gründe, die die lebenslustige Schar, die er ohnedies aus der Gunst der Gräfin verdrängen möchte, begreiflicherweise gegen ihn aufbringen. Es handelt sich also zwar nicht um einen sittlichen, sondern um einen natürlichen, rein egoistischen Kampf des tollen Lebensübermutes gegen die grämliche Askese, aber wer freute sich nicht, wenn die letztere, die keine irdische Berechtigung hat, gehänselt wird, so wenig man sich auch moralisch auf den Standpunkt des Tobias und Genossen stellen möchte? Diese verlangen nur, daß man sie gewähren lasse — man verlegt ihnen den Weg: was Wunder, daß sie Vergeltung üben wollen? Fällt der sauertöpfische Zug beim Malvolio weg oder tritt er nicht deutlich genug in die Erscheinung, so verliert auch das Komplott an Reiz und Berechtigung. Hier hat der Schauspieler stark vorzuarbeiten. Ist Malvolio zu jung, spricht er zu großartig, fehlt es ihm in Maske und Ton an Galle, dann wird er ein gewöhnlicher, langweiliger Pedant, der nebenbei noch durch seine vernünftigen Ansichten eine gewisse frostige Achtung herausfordert, der aber weder zum Komplottieren gegen ihn aufstachelt, noch verdient, daß man ihn zum Narren halte. Die bloße Langeweile wird von niemandem beachtet werden, wenn sie nicht einen stark lächerlichen oder den Widerspruch weckenden Beigeschmack hat.

Malvolio ist aber auf dem besten Wege, ein schrullenhafter Sonderling zu werden. Wird dies nicht angedeutet, dann begreift man auch den Umschwung nach der Entdeckung des Briefes nicht, und der Dichter scheint dem Zuschauer damit zuviel zuzumuten. Auf keinen Fall darf aber Malvolio von diesem Augenblick an zum Clown werden, weder wenn der Schauspieler den Charakter von Anfang an richtig ergriffen, noch (und dann viel weniger) wenn er ihn zu farblos genommen hat. Denn bei all seiner lächerlichen Gespreiztheit ist Malvolio ein ernster Mensch, der auch in seiner wunderlichen Liebeswerbung noch steif und trocken bleibt. Übertreibt der Darsteller sein verliebtes Gebahren und spielt er auf die rüde Possenwirkung hinaus, dann wird der Charakter, der vom Dichter so, man möchte fast sagen, ungewöhnlich subtil angelegt und ausgeführt ist, dadurch völlig unwahrscheinlich, während er, ruhig und maßvoll genommen, immer glaubhaft bleibt und darum doch an komischer Wirkung in der Kniegürtelszene nicht nur nichts einbüßt, sondern im Gegenteil noch gewinnt. Auch ist es gar nicht zu billigen, daß, wie ich es nun schon von dem dritten Malvoliospieler gehört, der ohnehin schwache Witz, der in dem Wort „Mensch“ (fellow) eine Auszeichnung statt einer Herabwürdigung erblickt, von dem Darsteller noch aufgemutzt und wiederholt wird. Über dergleichen Dinge schlüpfe man eilig hinweg. Je öfter wiederholt, desto unwahrscheinlicher und wirkungsloser werden sie. Vollends aber halte ich es für verkehrt, wenn Malvolio in der Schlußszene, nach der grausamen Enttäuschung, die er erfahren, das Lächeln, das ihm die Gräfin gewinnen sollte, noch einmal an den Mann bringen will. Das ist sinnwidrig und stört das psychologische Bild. In der dunklen Klause ist dem armen Toren alles fürchterlich kar geworden, er durchschaut jetzt den ganzen Plan, er will sich an seinen Feinden rächen; diese bittre Stimmung beginnt auch schon sich auf die Zuschauer zu übertragen, und nur die freundlichen Worte Oliviens und des Herzogs helfen uns über einige Momente peinlichen Gefühls rasch wieder hinweg.

Je harmloser das Ganze zum Schlusse erscheint, desto richtiger haben alle Künstler in Shakespeares Sinne gewirkt. Wir dürfen

nun einmal nicht Zeit finden, den Malvolio zu bedauern — er muß verschwinden, damit in den berauschenden Freudentrank kein galliger Tropfen falle. Auch ihm wird sein Recht werden. Alle Disharmonien lösen sich auf. Dem ehrlichen Antonio, der mit der rührendsten Liebe, zärtlicher noch als der Venetianer Antonio an dem leichtsinnigen jungen Bassanio, an dem Knabenjüngling Sebastian hängt — es sind dieselben zarten und schwärmerischen Empfindungen, die wir aus den so künstlich bald, bald niedrig mißdeuteten Sonetten Shakespeares kennen — ihm wird vergeben; er sieht, daß er sich in dem geliebten jungen Freunde nicht getäuscht. Die Geschwister finden sich, und süße Honigmonde warten der liebenden Paare. Musik schließt das Stück, wie sie es begonnen, und im Wohllaut der Töne versinken alle ernsten Gedanken.

Das Wintermärchen.

Wenn es wahr ist, daß das „Wintermärchen“ Shakespeares letztes Werk ist, dann darf man die grausame Deutlichkeit, die uns die literarhistorische Forschung über diesen Umstand verschafft hat, füglich mehr beklagen als freudig begrüßen. Wer nähme nicht gern von dem Schaffen des gewaltigen Mannes reiner gestimmt Abschied! Wie gern möchte das Auge noch einmal in Bewunderung aufleuchten, wie gern das Wort vor der Harmonie eines vollkommenen Kunstwerks verstummen. Aber die Kritik, die immer schwatzhafter wird, je mehr einem Werke zur Vollendung fehlt, hat hier nur allzu reichen Stoff zur Rede, denn das „Wintermärchen“ ist trotz Shakespeare, trotz der Größe der Gerichtsszene und der seligen Schönheiten des arkadischen Aktes als Ganzes ein unerträgliches Stück. Nicht einmal den Ruhm darf man hier dem Dichter zugestehen, daß er einen an und für sich undramatischen und mangelhaften Stoff zugerundet und zu einem dramatischen umgeschaffen habe, im Gegenteil: die Vergleichung mit seiner Quelle zeigt nur zu deutlich, daß selbst der größte Poet einen an und für sich episch gearteten Stoff nicht zum dramatischen machen kann, und daß, nun er ihn doch einmal gewählt, Shakespeare besser getan haben würde, seinem Vorbild zu folgen, anstatt durch phantastische Änderungen den Vorgängen alle innere Wahrscheinlichkeit zu rauben. Im wesentlichen vollzieht sich bei John Greene, der, wenn er noch gelebt hätte, sicher seinem großen Zeitgenossen wegen der dreisten Benutzung seines Romans

„Dorastus and Fawnia“ bitter gegrollt haben würde, alles bis zum apolliniſchen Orakel gerade ſo wie bei Shakeſpeare. Nur daß der Sohn des Königspaares (bei Greene Pandoſto und Bellaria von Böhmen) ohne die bei Shakeſpeare ſo feine Motivierung aus dem nervöſen und etwas altklugen Naturell des Mamilius, die Königin aber mit dem Sohne *wirklich* ſtirbt und damit der ſchlimmen Situation des Statuengaukelſpiels glücklich entgeht. Die ausgeſetzte Tochter verſchlägt nach Sizilien; gute Leute (Schäfer) nehmen ſie auf, ſie reift zur Jungfrau heran, wird die Erkorene des ſiziliſchen Prinzen, entflieht mit dieſem zu Schiff und wird durch den Sturm an die böhmiſche Küſte getrieben. Hier ſieht ſie ihr Vater, der ſich, unkundig wer ſie ſei, mit der ihm eigenen Schnelligkeit und Wildheit in ſie verliebt, um ſich, nach Enthüllung des Geheimniſſes, ſelbſt den Tod zu geben. Die nur in einer Naturanlage beruhende, alſo nicht durch äußere Kolliſionen pragmatiſch entwickelte Leidenſchaftlichkeit und Eiferſüchtelei des Leontes, die durchgängige Motivloſigkeit in allem, was er tut, die dramatiſch nicht bewegten ruhigen Geſtalten des jungen Paares, der fehlende Zuſammenhang des Anfangs mit dem Ende, die nur einen *inneren* (wenn auch bei Greene ſtark tragiſchen) Bezug zu einander haben, die weiten Zeitläufte, in denen die Ereigniſſe ſich abſpielen — das ſind alles *epiſche* Eigenſchaften. Immerhin aber hätten wenigſtens einige von ihnen dramatiſches Leben gewinnen können. Leontes hätte erklärt werden müſſen, ohne daß die Schuld, die er gegen ſeine reine Gattin begangen, gemildert zu werden brauchte. Das Ende aber hätte, ſo ſtörend auch immer die lange Zwiſchenzeit bleibt, die Sühne gebracht. Während die Herzen der jungen Liebenden ſich ſchuldlos zuſammenfinden, fällt der ungeſtüme Alte einem neuen Drange ſeines ungebändigten Naturells zum Opfer, indem er ſich in ſein eignes Kind verliebt. Dieſe Liebe bringt ihm den Tod, und der Unſchuld, die er einſt fühllos den Wellen preisgegeben, eine ſehr gerechte, wenn auch von dieſer ungewollte Rache. Erquicklich ſind dieſe Dinge gerade nicht, aber ſie enthalten Stoff genug, um einen Meiſter in der Behandlung der gewagteſten pſychologiſchen Probleme zu reizen, und ſie ſind, wie ſchon bemerkt wurde, tief *tragiſch*.

In welchem Sinne hat nun Shakespeare seine Änderungen vorgenommen? Der Titel scheint die Antwort zu geben. Er legt sich schmeichelnd und als wolle er eine ernsthafte Kritik verhüten über alle seine Schönheiten und Schwächen: „Ein Wintermärchen" — man denkt an eine Parallele zum „Sommernachtstraum". Aber der Titel, der wie so manche andre („As you like it" — „Twelfthnight") den Inhalt nicht bezeichnet, sondern nur eine an das Publikum gerichtete Adresse ist, verwirrt uns nur, anstatt den Kern der Sache zu treffen. Im „Sommernachtstraum" regiert die Geisterwelt — im „Wintermärchen" stehen wir im Beginn auf ganz wirklichem und leider nur allzu ernsthaftem Boden; seine Krisis (die Gerichtsszene) hat es trotz des apollinischen Orakels, das natürlich nicht imstande ist, die Handlung zum Märchen zu machen, nur mit menschlichen Leidenschaften zu tun, der Schluß mit dem lebenden Bilde ist realistisch bis zur Widerwärtigkeit. Mag man sich auch denken, daß die abenteuerliche Handlung mit ihren wunderlichen Sprüngen und Unmöglichkeiten, von der Ahne den Kindern in der Dämmerung am flackernden Feuer erzählt, während draußen die Flocken fliegen, die Gemüter fesselt — bei Licht betrachtet ist nichts Märchenhaftes darin. Man müßte denn die mangelnde Motivierung der Eifersucht des Leontes, die Lücken in der Zeit, den Bären, die böhmische Meeresküste und die unklare Vermischung des tableau vivant der Hermione mit dem Galatheenmythus dafür nehmen. Einige dieser Wunderlichkeiten (der Bär, der den Antigonus frißt, der Untergang der gesamten Besatzung des Schiffes, welches die kleine Perdita an die gastliche Küste Böhmens trägt) sind aber nichts weiter als grobe Hilfsmittel zur Ermöglichung des Fortgangs der Handlung, die es eben nicht verstattete, daß irgend jemand am Leben blieb, der von Perditas Rettung und Antigonus' Tode dem reuevollen Leontes hätte Kunde geben können. Anstatt aber dem Stoffe märchenhafte Elemente zuzuführen, nehmen sie ihm im Gegenteil noch das bißchen, was er bei Greene Märchenhaftes besitzt. Wenn Perdita gerettet werden sollte, warum verschlägt sie nicht, ohne Menschenhilfe, nach Böhmen, warum, wenn sie ihren Vater wiedersehen sollte, verschlägt sie nicht abermals, nun mit ihrem

Geliebten, ohne Menschenhilfe nach Sizilien? In diesem Zufall Greenes steckt ein größerer Zauber als in der rationalistischen Vermittlung der Rettung des Kindes und des Liebespaares durch Antigonus und Camillo. Hier waltet die kleine Klugheit der Menschen, dort ein dunkles, aber gerechtes allmächtiges Geschick. Gute Geister behüten den schlummernden Säugling, gerechte Götter bringen die Tochter dem schuldigen Vater zurück.

Anderseits ist aber auch das bloß Unmögliche niemals märchenhaft. Soll das menschliche Gesetz umgangen, unser sittliches Gefühl verschoben und verwirrt werden, dann muß an die Stelle der uns lenkenden und bestimmenden Normen eine andere, eine höhere Macht treten, die sich selbst Gesetz ist, und die der Handlung das Gesetz schafft. Die Zaubermacht, die in den rührenden Märchen von Aschenbrödel und Sneewittchen wirkt, ist selber sittlich und unsittlich, gute und böse Dämonen liegen miteinander im Kampf, ihr Sieg, ihre Niederlage bewegt uns, und gern begeben wir uns den elementaren Gewalten gegenüber unsrer ärmlichen Freiheit. In Wielands trefflichem „Oberon" ist kein einziger Sprung in der Handlung, der nicht mit dem Geschick des hadernden Elfenpaares in Verbindung stünde, und Hüon und Rezia, die durch sich selbst frei sein wollen und sündigen, erfüllen mit ihrem Geschick, das sie dem Tode nahe bringt, nicht nur das Gebot des Elfenkönigs, sondern zugleich das höhere sittliche, das der zarte Oberon vertritt. Man nehme dem „Sommernachtstraum" die wundervolle Beeinflussung der Menschen durch die Geisterwelt, die kostbaren Mißgriffe des übermütigen Puck — und das Hinübereilen der verliebten Athener von Helena zu Hermia wäre sinnlos und albern, während wir, wie Shakespeare uns das Stück gegeben hat, entzückt, berauscht und allem Wunderbaren zugängig werden. Auch in dem tollsten Wirrsal, in den Irrgängen der Handlung des Ariost verlieren wir nie das Gefühl, daß das wüste Kreuz und Quer der Erlebnisse des Rüdiger, Rinald, Roland den Gesetzen einer höheren übersinnlichen Welt dient. Die Geisterwelt ist für das Märchenhafte die notwendige, unentbehrliche Voraussetzung. Überall wollen wir ihr sichtbares oder geheimes Walten

wahrnehmen. Wohin sollte es auch führen, wenn der Willkür alles nur irgend Mögliche oder Unmögliche zu tun unbenommen wäre? Wie in der Natur, so ist auch in der Kunst nichts gesetzlos. Unter der Maske des Märchens würde sich der Wahnsinn und der Kretinismus auf der Bühne breit machen, und Shakespeare trüge womöglich die Schuld. Mehr oder weniger als menschlich kann und darf im Kunstwerk nichts sein, als was über- oder unterirdisch ist.

Die Schnelligkeit, mit der Leontes, einer der unangenehmsten Menschen auf Gottes Erdboden, sich in seinen eifersüchtigen Wahnsinn hineinredet, ist nun allerdings im übelsten Sinne „mehr als menschlich". Nur weil sich seine Frau mit seinem vertrautesten Freunde, seinem Gast, freundlich unterhält, nachdem ihre Bitte ihn zu längerem Bleiben in Sizilien bewogen hat, wird dieser entsetzliche Wüterich zum mehrfachen Mörder. Othello ist nichts gegen ihn — dieser hat doch das Schnupftuch und die Hetzereien des Jago — Leontes hat kein Sonnenstäubchen für sich. Aber eben das sei das Wesen der Eifersucht, sagt man vielleicht. Mag sein; dann ist eben auch die Eifersucht in ihrem pathologischen Charakter ein bedenkliches dramatisches Motiv, weil sie nach Wirklichkeit, Wahrheit und Gesetzmäßigkeit nicht zu fragen braucht. Bis zum dritten Akte geht es fort in rasender Steigerung — da kommt der Rückschlag und nun erst wird es vollends bedenklich und jeder wahre und künstlerische Eindruck unrettbar zerstört. Denn zeigte sich bis dahin doch immer Shakespeares gewaltige Kunst in der Schilderung elementarer Leidenschaft in einer Größe, die uns über die Verrücktheit und die sittliche Roheit des Leontes in kühnem, gewaltigen Schwunge hinwegträgt, so verrät sich nun plötzlich die ihm eigene Schwäche in der Behandlung der Peripetie in kaum glaublicher Oberflächlichkeit. Die innere Umkehr des Mannes, der soeben noch das delphische Orakel für Lug und Trug erklärt hat, vollzieht sich in zwei Zeilen! Das ist nicht zu ertragen, denn es ist unmöglich, so sehr, daß man nicht nur an dem dramatischen Geschöpf des Dichters, sondern an diesem selbst irre wird. Wir können nicht einen Menschen, der sich drei Akte lang

wie rasend betragen hat, im Handumdrehen vernünftig werden sehen — denn darauf läuft die plötzliche Umkehr des Leontes doch hinaus. Wir glauben nicht daran.

Hier ist die Stelle:

Leontes.

Nur Lüg' und Falschheit spricht aus dem Orakel,
Fort geh' die Sitzung, dies ist nur Betrug.

Ein Diener (kommt).

Mein Herr, mein Herr und König.

. . . . . .

Der Prinz, dein Sohn, aus lauter Furcht und Ahnung
Der Kön'gin halb, ist hin.

Leontes.

Wie? hin?

Diener.

Ist tot.

Leontes.

Apollo zürnt, und selbst der Himmel schlägt
Mein ungerecht Beginnen! —

Die dann folgende längere Rede des Leontes (3. Akt, 2. Szene) ist beklemmend peinlich und innerlich unwahr. Nicht ein Hauch von Wahrheit und Schönheit weht uns aus ihr entgegen. Vor dem seelisch schlechthin Sinnlosen und Ungereimten flüchtet auch die höchste Kunst. Und dieser Eindruck müßte, denke ich, ein so allgemeiner sein, daß man ihn nur bei einer Betrachtungsweise, wie sie Dr. Wetz in seinem bereits erwähnten Buche „Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte" übt, verleugnen kann. Dieser Kritiker, der leider seine Polemik sehr oft gehässig färbt, möchte die Szene und ihren Helden retten: er glaubt, es läge im Charakter solcher Naturen, in ihrer Reue „ebenso stürmisch, heftig und leidenschaftlich wild zu sein" (S. 118) wie in ihren Vergehungen, und meint, Leontes, der den Tod seines Sohnes als eine Züchtigung empfinde, „müsse suchen, schon um weiteres Unheil abzuwenden, durch rasche Unterwerfung den Gott zu versöhnen". Er müsse! und er sei so! Lediglich als psychologisches Objekt untersucht Wetz die Menschen Shakespeares, denn, wie er wiederholt betont, „eine ästhetische Aufgabe habe er glücklicherweise nicht". Aber eine dichterische Figur gehört als

solche doch dem Gesamtkunstwerk an; aus ihm heraus, also mit ästhetischem Maßstabe, in der Perspektive des künstlerischen Ganzen will sie beurteilt sein. Man kann ebensowenig eine Figur aus einem Gemälde herausschneiden und nun anatomisch beurteilen wollen, wie man einen lebendigen Menschen mitten in ein Gemälde stellen kann! Schon diese Erwägung sollte die Unhaltbarkeit des Wetzschen Standpunktes klarlegen. Daß die ästhetische Betrachtung auf der psychologischen fußen muß, versteht sich — aber selbst wenn die seelischen Gesetze für das Verhalten des Leontes sprächen (was ich auf das entschiedenste leugne) — die künstlerische Ausführung bliebe darum doch unzulänglich und von aller Wirkung der Wahrhaftigkeit fern. Das sagt uns die Szene selbst, und über diesen Eindruck hilft kein unkünstlerisches Räsonnement hinweg.

Nun aber folgt die Pause der sechzehn Jahre und dieser der entzückende vierte Akt mit der reizumflossenen Gestalt der Perdita und der echt Shakespeareschen Figur des Autolykus. Hier ist alles das zwanglose Spiel des souveränen Genius. Schon will man sich ihm willenlos hingeben, da bringt leider der fünfte Akt wieder etwas Ungeheuerliches. Leontes hat bereut. Wir müssen es ihm wohl glauben, wenn sich auch Zweifel darüber regen wollen, ob sechzehn Jahre die Reue nicht entweder einschläfern oder den Reuigen aufreiben müßten. Genug, Leontes denkt, tiefgebeugt, noch immer an die von ihm schmählich verleumdete, totgeglaubte Gattin. Und Hermione? Die königliche, hoheitvolle Hermione, die in den ersten Akten, zumal in der Gerichtsszene, dem Großartigsten an die Seite tritt, was Shakespeare geschaffen, die in der Reihe der unschuldig gekränkten, beleidigten Frauen steht, deren duldende Seele keiner so offen gelegt, wie eben Shakespeare (Desdemona, Isabella in „Maß für Maß", Imogen im „Cymbelin"), diese Hermione, die den Gemahl noch immer liebt, versteht sich, als sie ihm zuerst wieder unter die Augen tritt, zu der Statuenfarce. Man denke sich einmal Desdemona oben auf dem Piedestal, um das Verletzende, das Unmögliche der Situation ganz zu begreifen. Kann ein liebendes Weib nach sechzehn Jahren der Trennung solche Komödie spielen? Muß nicht, wenn sie den Mann,

noch mit alter Stärke liebt, ihr Herz ihm entgegen fliegen und die Sehnsucht jede Fessel sprengen? Es ist, bei Licht besehen, nur eine Täuschung; die Szene würde gar nicht ertragen werden, wenn der Dichter uns nicht durch die Ungewißheit des Ausgangs, die geheimnisvollen Vorbereitungen der Paulina, die Musik, irrezuführen verstünde und dunkel in uns die Vorstellung der belebten Statue, der reizvollen alten Sage vom Pygmalion und der Galathea weckte. Diese Täuschung gibt der Szene den mystischen Schein, aber im Grunde ist sie ein beleidigendes Unding. Und wo steckt hier das Märchenhafte? Ist es nicht fast absichtlich vermieden? Wenn eine freundliche Gottheit die arme Mißhandelte sechzehn Jahre in totenähnlichem Schlaf bewahrt und sie nun, da der Kreislauf der Dinge sich vollendet, zu einem schöneren Leben erweckt — wer hätte das nicht willig hingenommen? Wer blickt nicht in süßer Ergriffenheit in den gläsernen Sarg, in welchem die schöne Königstochter, die von dem giftigen Apfel der bösen Stiefmutter genossen, unter der Hut der Zwerge schlummert? Wem scheint Dornröschens und des Schloßgesindes langer Schlaf unglaublich? Hinweggerückt über die Fesseln unserer Leiblichkeit ergehen wir uns mit wahrer Wonne in den glanzvollen Reichen der Wunder. Aber hier — ist nicht aller Zauber mit der, wiederum ärgerlich rationalistischen, Zubereitung der Handlung verscheucht? Statt zu einem wunderbaren Mittel zu greifen, läßt Shakespeare die resolute Paulina die Vorsehung spielen: also Menschenkalkül statt des allwaltenden Geistes der Gottheit. Denjenigen aber, der auch über die Statuen-Komödie noch hinwegsehen kann, fordere ich auf, sich ihre Probe und Zurüstung zu vergegenwärtigen — wozu er ebenso berechtigt wie bei der gründlichen Prüfung eines Kunstwerks auf seine Echtheit hin verpflichtet ist. Er stelle sich vor, wie Paulina und Hermione Stellung und Beleuchtung festsetzen, Schminke und Kleider wählen, wie Hermione in begreiflichem Lampenfieber vor dem Beginn der Vorstellung durch den Vorhang schaut, wie sie sich zurechtrückt und das Zeichen zum Beginn erwartet. Wird ihm dann der Star nicht gestochen, dann ist er unheilbar blind.

So kracht das Gerüst in allen Fugen, menschliche Leiden-

schaft und Größe ist mit komödiantenhafter Affektation unglaubwürdig vermischt. Unser tragisches Mitleid, unsere moralische Entrüstung ist rege geworden — aber diejenige, die wir beklagten, verscherzt unsere Sympathie mit dem lebenden Bilde, das sie stellt, der Mann aber, dem wir die derbste Strafe wünschten, erntet die besten Saaten des langmütigen Schicksals. Ein Stoff, der nur tragisch hätte behandelt werden dürfen, ist ohne innere Berechtigung zu einem oberflächlichen Rührungsende geführt. Glücklicherweise versöhnt uns der Dichter mit hundert wundervollen Einzelheiten. Die Hermione des ersten Teils ist die unschuldvolle Hoheit selbst, die derbe, wort- und tatbereite Paulina aus ganzem Holz geschnitzt. Und wer an der lieblichen Szene des kleinen Mamilius (der ersten des zweiten Aktes), wer an der genialen Frechheit, mit der sich der pfiffige Autolykus jede Situation zunutze macht, wer endlich an dem vierten Akt, an der holdseligen Liebe der Perdita und des jugendreinen Florizel kein Gefallen findet, dem ist nicht zu helfen. Das Fest der Schafschur strotzt von Laune und Leben und quillt von blumigen Schönheiten über. Es ist eine der schönsten Perlen aus der klarsten, stillsten Tiefe in der Seele des Lyrikers Shakespeare.

Um auch der künstlichen Deutungen, die das „Wintermärchen" erfahren, zu gedenken, Deutungen, die vielleicht (man urteile) die Schwächen des Dramas gering erscheinen lassen, will ich hier nur ihrer eine erwähnen, die radikalste, die Felix Boas in einer kleinen Schrift über „Der Sturm und das Wintermärchen „(Stettin, Dannenberg 1882) gegeben, schon darum, weil sie für die unfruchtbare Art der meisten deutschen Ästhetiker bezeichnend ist. Der mir sonst nicht bekannte Verfasser macht, nach seiner Arbeit zu urteilen, den Eindruck eines ernstgesinnten Mannes, aber auch er konstruiert sich, anstatt ein dramatisches Kunstwerk mit sinnlicher Unmittelbarkeit anzuschauen und auf sich wirken zu lassen, eine Idee, die er nun auf allen Wegen in ihm wiederfinden will und — muß. Gleichsam „zur Statue entgeistert" läßt er das Drama unter sich liegen und sucht über seiner Stoffwelt den dichterischen Gedanken auf. Was die Gestalten Shakespeares sind und tun, ist ihm nichts gegen das, was sie bedeuten. Ginge

man seinen Spuren nach, dann würde man sicher dazu gelangen, auf den äußeren Konnex einer dramatischen Handlung mit Gemütsruhe zu verzichten, wenn sich nur die einzelnen Teile in eine Gedankenverbindung bringen lassen. Das äußerlich Ungereimteste und Widerspruchvollste dürfte ertragen werden, wenn es sich nur als das Symbol einer Idee darstellte. Daß diese aus der Handlung selbst sofort erkennbar hindurchleuchten müsse, verlangt der Erklärer augenscheinlich nicht, es genügt ihm, wenn sie sich künstlich aus ihr entwickeln läßt, und es bedeutet ihm nichts, daß wir auf diese Weise, je nachdem wir die dramatische Handlung als solche oder die aus ihr abgelöste Idee betrachten, die Wahl zwischen einem Körper ohne Seele und eine Seele ohne einen passenden Körper haben. Es sei hier gleich vorangeschickt, daß Boas das „Wintermärchen", wenn man ihm seinen symbolischen Charakter nicht zugestehen will, für zusammenhanglos in den äußeren Teilen und die Szene des sogenannten „Wiedererwachens" der Hermione für dramatisch überflüssig hält, daß ihm (wie uns) das Spiel, daß diese in der erwähnten Szene mit dem Gatten treibt, ohne symbolische Deutung verletzend und dem menschlich-natürlichen Gefühl zuwider erscheint, kurz, daß ihm das Drama, lediglich als solches betrachtet, an einem Komplex von Widersprüchen und psychologischen Unmöglichkeiten krankt. Selbst die Nennung des Giulio Romano als des Schöpfers der Statue (ein ziemlich bedeutungsloser Anachronismus) würde nach Boas' Meinung „wegen der dadurch hervorgerufenen Verwirrung und Unklarheit aller Vorstellungen über den Zusammenhang der dargestellten Begebenheiten den herbsten Tadel verdienen," wenn nicht auch hierin eine tiefere Bedeutung zu finden wäre. Weil er an die Berechtigung eines solchen Tadels nicht glauben mag, wird er nur umsomehr in dem Glauben an die Richtigkeit seiner Ansicht bestärkt: Shakespeare habe im „Wintermärchen" mit bewußter Absicht symbolisiert.

Wenn Boas recht hat, dann ist die Deutung des „Wintermärchens" folgende: Sizilien repräsentiert das Land und die Heimat der alten griechisch-römischen, Böhmen „die ursprüngliche Heimat der germanischen Welt", die drei ersten Akte zeigen uns

den allmählichen Verfall der antiken Kultur; den „sechzehn Jahren" des Zeit-Chorus hat man zwei Nullen anzuhängen; im vierten Akt finden wir uns in einer frisch emporblühenden, lebenskräftigen, fröhlich-heitern Naturwelt, „die, indem sie sich zur vollsten Blüte zu entfalten strebt, doch in sich selbst ein ganzes Genügen nicht mehr findet und jenes nur dadurch vermag, daß sie die überbliebenen (sic) Reste jener alten, längst zu Grabe getragenen Kulturwelt in sich aufnimmt" (Perdita); im fünften endlich wohnen wir dem „Wiederaufleben einer neuen Kulturepoche" bei, „deren Wesen auf der innigen Verschmelzung edler Geistesbildung mit einem reinen Natursinne beruht". Der Gedanke wird bis ins Detail verfolgt. Hermione (der Erklärer erinnert daran, daß die Tochter der Helena diesen Namen trage) ist das Kind der Schönheit: die Kunst. (Freilich übersieht er, wenn er ausführt, daß „die Kunst allein auch einem Steine Leben zu verleihen vermag", wie sehr sein Vergleich hinkt. Denn erstens ist Hermione kein Stein, und zweitens *macht* sie im Drama nicht, sondern sie *wird*, scheinbar wenigstens, selbst lebendig.) In der Ehe der Hermione mit Leontes liegt das enge Bündnis der Kunst mit dem Leben der Antike, zugleich aber auch die drohende Gefahr der Verfeinerung und Hyperkultur. Der unverdorbene Natursinn (Polyxenes) steht der Kunst zwar nicht fremd gegenüber, aber eine innigere Verbindung wie jene gehen sie nicht ein. Endlich trennen sich mit dem Bruch der Freunde Natur und Bildung, und mit jener verläßt in der Person des Camillo die Treue und Redlichkeit die alte Stätte, auf der für sie kein Platz mehr ist. Jetzt nimmt die Entartung überhand, die Willkür, der Despotismus herrscht, jede leiseste Quelle der Natur ist versiegt und damit auch die Zeit für die echte Kunst dahin. Die Anrufung des Apollo erhält erhöhte Bedeutung, die Kunst fleht den Gott um Beistand an, unter dessen unmittelbarem Schutze sie steht. Der Tod des zarten, altklugen Mamilius (dem u. a. der komische Vorwurf gemacht wird, er vermöge die der Mutter angetane Schande nicht „männlichen Sinnes zu ertragen" — dies Kind!) bezeichnet den völligen Zusammenbruch der alten Welt. Auf den Unterschied der Schilderung Böhmens (bez. Germaniens) vor und

nach dem Chorus glaubt Boas Gewicht legen zu müssen; in der letzten Szene des dritten Aktes ist eine wilde, wüste Gegend, worin der Sturm wütet und die Bären sich tummeln, im vierten das schöne Böhmen, die Stätte einer mit der Natur eng verschwisterten schlichten Gesittung. Aber trotz ihres Glückes strebt diese Welt sich zu erweitern. Das Samenkorn „wahrer und edler Geisteskultur" trägt auch inmitten der germanischen Stämme Blüte und Frucht. Perdita und Florizel finden sich, und in Italien, wohin die beiden flüchten, schließen die Bildung und der Naturssinn einen neuen innigen Bund. Man könnte, da der Verfasser einmal soweit gekommen, bequem fortfahren, vom Humanismus, der Renaissance, dem Cinquecento reden, und in der Tat steckt das alles und mehr in seinen Ausführungen, die damit enden, daß der Verein der jugendlich reinen Sprößlinge nun auch die Kunst aus dem langen Winterschlummer ins Leben zurückruft. „Ihr müßt den Glauben wecken," sagt Paulina, nur der Glaube erschließt die Kunst.

Es ist offenbar System in dieser Deutung, die an Sinn und Geist alle Vormannschen weit übertrifft. Nur eins hat Boas übersehen, und darin liegt das völlig Unkünstlerische seiner Anschauungsweise. Jedes Kunstwerk ist Leib und Seele, alles Konkrete erlangt unter der Hand des Künstlers die Weihe des Allgemeinen. Dies Konkrete muß aber auch für sich betrachtet Sinn, Bestand und Zusammenhalt haben, der Körper muß selbst ein organisches Ganze und kein zerrissenes und zerklüftetes Mosaikwerk sein, ja noch mehr, er muß die Idee, die er darstellt, in sich selbst durchsichtig tragen; sie darf nicht als glänzende, aber substanzlose Aureole über ihm in der Luft schweben. Gesetzt einmal, der Erklärer hätte mit seiner Auslegung recht, so hätte er höchstens bewiesen, daß sich mit dem dramatischen Vorgang in der Schöpfung eines großen Dichters zugleich eine kunsthistorische Spielerei verbinden kann — denn weiter wäre das Resultat seiner Berechnungen doch nichts. Mit dem dramatischen Leben, mit der tragischen Erschütterung, mit der ästhetischen Befriedigung hat es nicht das mindeste zu tun. Zunächst erblicken wir im Drama doch immer nur das Reale, und nur, wenn uns dies, durch sich selbst, gewinnt, wenn es

unaufdringlich, leise von seinen Gestalten den Schleier hebt, der sie uns im Lichte des Ewigen zeigt, nur dann empfinden wir die ganze Weihe und den Schauer des künstlerischen Symbolisierens. Dazu ist aber eben erforderlich, daß dem symbolischen Zeichen (wenn man so will) der einzelnen Szene, der ganzen Dichtung die Kraft der poetischen Wahrheit eigne und daß es kein widerspruchsvolles Unding sei. Die symbolreichste und symbolischeste aller Dichtungen, der „Faust", ist in seinem größten Teil zugleich das in seiner Realität wahrste Kunstwerk. Der erste Akt (bis zu den Osterchören), Mephistopheles, die Hexe, die Reinigung der Seele des Helden durch die Elfen, die grauen Weiber, Fausts Tod — wie erfüllt ist das alles von tiefster Symbolik, und wie ist es zugleich szenisch und dramatisch sinnvoll auch ohne seinen höheren Bezug! Und ist es nicht ganz bezeichnend, daß den Dichter die dichterische Kraft überall da verläßt, wo er mit seinen Geschöpfen zugleich Fragen der Kultur- und Kunstgeschichte lösen will, die aus ihren Geschicken von selbst gar nicht hervorgehen, die vielmehr erst zwangvoll und peinlich mit ihnen in Verbindung gebracht werden müssen? Gesetzt also nochmals, der Interpret hätte mit seiner Erklärung recht, so würde das nicht hindern zunächst zu fragen, ob diese aus den dramatischen Ergebnissen erhellt, und ob diese letzteren selber sinnvoll und zusammenhängend sind? Und darauf gibt es nur die Antwort: Nein. Von dem ersten Punkt hat man nicht nötig noch zu reden, und hinsichtlich des zweiten fällt sich Boas, wenn er das „Wintermärchen" ohne seine symbolische Deutung als ein mit vielfachen argen Mängeln behaftetes Werk hinstellt, selbst das Urteil. Ich möchte dem Verfasser darin nicht überall folgen, aber wahr ist es doch, daß, mag man von den unvergleichlichen Schönheiten der Dichtung bis ins tiefste Herz getroffen werden, dieselbe doch als dramatisches Ganze nicht zu halten ist. Daran bessert auch die Boassche Deutung nicht ein Jota; oder vielmehr, ein Drama, dessen dramatische Unmöglichkeiten erst durch eine außerhalb des Dramatischen liegende Erklärung einen gewissen Sinn bekommen, ist und bleibt eben eine Unzulänglichkeit, seine dichterischen Einzelheiten mögen so entzückend

schön sein wie die des „Wintermärchens“ in der wunderbaren Gerichtsszene und dem ganzen herrlichen Schäferakt. Wohin sollte es schließlich führen, wenn der Poet das Recht erhielte, uns ein dramatisches Rätsel aufzugeben, um uns, nachdem wir den Kopf darüber geschüttelt, einen Zettel in die Hand zu drücken, der uns beweist, daß dasselbe zwar als Drama ganz widersinnig, aber doch von anderm Gesichtspunkte betrachtet sehr tiefsinnig sei? Würde nicht die Mittelmäßigkeit, die ohnehin mit den dramatischen und theatralischen Geboten nicht aus noch ein weiß, dabei außer Rand und Band geraten, und eine talentlose Romantik in Permanenz erklärt werden? Wir haben schon Proben davon.

Daß das „Wintermärchen“ jedoch um seiner einzelnen großen Schönheiten willen den Anspruch erheben könne, auf der deutschen Bühne dauernd Platz zu nehmen, verneine ich nach dem Gesagten natürlich auch. Den Beweis seiner Lebensfähigkeit hat es dort in überzeugender Weise noch nicht geführt. Doch mag man es von Zeit zu Zeit, um Shakespeares willen, als Gegengewicht gegen die Masse des künstlerisch absolut Nichtigen, das die heutige Bühne beherrscht, willkommen heißen. In diesem Sinne hat sich Dingelstedt mit der Einrichtung desselben für die Bühne ein gewisses Verdienst erworben. Er hat geschickt gestrichen, einige nicht üble Zusätze gemacht und im Bunde mit der zwar leichten und oberflächlichen, aber nicht ungefälligen Musik Flotows dem Stück die Aufmerksamkeit der Bühnenvorstände zugewandt, die es denn auch, wenn sie eine geeignete Schauspielerin für die Hermione eintreten lassen können, ob und an auf ihr Programm zu setzen pflegen. Eins aber hat weder der Bearbeiter noch der Komponist vermocht, das unmärchenhafte Stück zum Märchen zu machen. Sieht man von der liebenswürdigen Szene mit dem Kinde ab, das der Mutter seine Erzählungen ins Ohr flüstert, deren von uns ungehörte Worte die Musik in ihre Sprache umsetzt, so ist alles zu deutlich und zu kalt. Selbst die Verlegung des Schäferaktes aus Böhmen nach Arkadien hat, so glücklich sie auf den ersten Blick erscheint, dem Werke wenig genützt. Vielmehr kommt mit der strengen Beobachtung des antiken Gewandes ein gemessener, würdevollerer Zug in das Ganze, der der wünschenswerten

Stimmung nicht förderlich ist. Das Märchen verlangt Farbe und Glut oder nordischen Nebel. Die Linien des Griechentums sind für seine Zauberwelt zu klar, zu klassisch. In Hellas und mit den Hellenen ist man vollkommen Mensch und auf rein Menschliches gefaßt. Arkadien ist für uns Moderne auch nichts andres als das Dorado reiner, glücklicher Menschlichkeit — die Vorstellung des Wunderbaren erweckt der Gedanke, dort geboren zu sein, nicht. Ein phantastisches Kostüm, halb antik, halb Renaissance, kommt dem Willen des Dichters sicherlich näher — näher auch als die wundervoll malerische, aber nun wiederum die Renaissance zu getreu beobachtende Inszenierung der Meininger. Wie Shakespeare Zeit und Ort, Delphi und Giulio Romano durcheinander wirft, so darf und muß auch auf der Bühne das wunderlichste Chaos herrschen: nur dadurch, und durch die üppigsten szenischen Mittel kann der Gedanke, das, was wir sehen, stehe außerhalb der natürlichen Begebnisse, in uns erzeugt und befestigt werden. Nur dadurch, daß man uns blendet, kann man uns über die Unmöglichkeiten der Handlung hinwegtäuschen. Hinwegtäuschen — weiter geht es freilich doch nicht. Einen reinen Eindruck macht das Stück selbst unmöglich.

Wie schwierig ist aber die Inszenierung des Wintermärchens, wenn man dem Dichter folgen will! Seitdem die Bühne bewußt die denkbar möglichste Illusion anstrebt und darauf verzichtet, wie zu Shakespeares Zeiten mit dem einfachsten Apparat zu arbeiten und der Phantasie des Zuschauers das Meiste zu überlassen, erfordern die in germanischem Sinne konzipierten Dramen, die von den Einheitsregeln absehen, die Szene unablässig verändern und in den einzelnen Szenen statt eines Fortschritts der Handlung oft nur Stimmungsbilder geben, eine fast unbillige Sorgfalt der Inszenierung. Das malerische Element wird herausgefordert — im „Macbeth", „Hamlet", „Lear", „Sommernachtstraum", dem „Sturm", wahren Prüfsteinen für die heutige Regie und Dekorationsmalerei! Wie lebhaft kontrastieren die französischen und italienischen Meisterwerke gegen die bunte Mannigfaltigkeit des „Götz", des „Egmont", des „Tell", der Kleistschen Dramen! Richard Wagner hat gar das dekorative Element im „Ring des

Nibelungen" zu einem wesentlichen gemacht und erfahren müssen, daß die Kunst unsrer Dekorationsmaler und Maschinisten, so trefflich sie ist, doch seinen szenischen Vorschriften auch nicht einmal annähernd gerecht zu werden versteht. Shakespeare, der vielleicht nie daran dachte, daß die Bühne jemals die prächtigen Bilder seiner Phantasie nachzuzeichnen versuchen würde, gibt dem Regisseur jetzt, da wir über die Zeit der dreigeteilten Szene lange hinaus sind, nicht geringere Probleme zu lösen, als der große Schöpfer der Bayreuther Tetralogie. Auch beim „Wintermärchen" hat er keine leichte Arbeit. Ein Stück, dessen Handlung alles Grundes entbehrt, muß wenigstens in der Aufführung tadellos sein, um uns seine Fehler vergessen zu machen. Nun verderben sich aber die Theaterleitungen fast immer den guten Eindruck einer im übrigen wohl vorbereiteten Vorstellung durch die Sorglosigkeit, mit der sie die Komparserie behandeln. Das große Publikum hat nicht die Fähigkeit, über offenbare Lächerlichkeiten, ohne sich stören zu lassen, hinwegzusehen. Es läßt sich die Illusion sogar gern rauben, wenn es nur lachen kann. Wird mit dem Chor nicht geprobt, so wird er der Direktion nur zum Unglück. Manche Aufführung des „Wintermärchens" hat mir das bewiesen. Es genügt nicht, die Statisten hinter eine Schranke (in der Gerichtsszene) als „Volk" zu stellen — man muß sie dann eben auch bedeuten, daß sie, wenn sie an der Handlung keinen Anteil nehmen, sich wenigstens anständig zu verhalten haben. Nun sehe man aber solch' eine Reihe junger Leute mit den kurzgeschnittenen Soldatenhaaren! Während Hermione sich verteidigt, gähnt der eine, der andere kratzt sich hinter den Ohren, ein dritter lacht, ein vierter stößt seinen Nachbar mit dem Ellenbogen in die Seite. Nicht weniger schlimm steht es mit der Beteiligung des Balletts an den „Ausstattungsdramen". Von den geistlosen albernen Sprüngen, die in der modernen Tanzkunst an der Tagesordnung sind, sollen keine charakteristischen Züge verlangt werden. Dazu würde es einer völligen Umformung dieses gar nicht unwichtigen Zweiges der Schauspielkunst bedürfen. Aber auch in der Kostümierung herrscht noch immer die sträflichste Oberflächlichkeit. Ob diese Damen die Najaden im „Tannhäuser", die Zigeuner in den

„Hugenotten", die Holländerinnen im „Propheten" darstellen oder einen antiken Reigen tanzen sollen — das gilt ihnen alles gleich. Überall dieselbe einförmige Tracht auf Grundlage des bekannten, nach oben und unten möglichst kurz gehaltenen weißen Gazekleides, und das Charakteristische des Kostüms auf eine bloße Andeutung beschränkt: einmal ein paar grüne Schilffäden, ein andres Mal eine schwarzrotgoldene gezackte Borte, ein drittes Mal goldene Ohrspangen, und das Werk ist vollbracht. Im „Wintermärchen" (nach Dingelstedt) pflegt das Corps de ballet im ersten Akt lediglich weiß zu erscheinen und mit minimalen Schilden und Länzchen eine Art Waffentanz zu fechten; im dritten (dem Schäferakt) teilen sie sich in Männlein und Weiblein, tragen Strohhüte mit Seidenschleifen, Sammethöschen, Perlen um den Hals, sehen einer wie der andre und eine wie die andre aus und sind alles eher, als die frischen, derben und ungeschlachten böhmischen Arkadier Shakespeares. Wie bequem sind aber auch ihre allegorischen Attribute! Aus der Lanze wird eine Sichel, aus dem Schild ein Heubündel, und der „Tanz der Schnitter" ist fertig. Schlagen sie Kastagnetten, so haben wir einen Fandango. Die kleinen Bühnen machen solche Dummheiten den großen nach, und obenan steht, während ich diese Zeilen niederschreibe, noch immer das königliche Opernhaus zu Berlin, eine der hehrsten Pflanzstätten des Balletts. Auch in Bezug auf diesen Punkt gaben uns die Meininger ein Muster. Der Reigen, den *ihre* Schäfer tanzten, entbehrte alles zopfigen Zwanges und atmete die freiste heiterste Grazie; über die burlesken Purzelbäume *ihrer* Satyrn lachten wir gern und aus vollem Herzen. Und will man sonst erfahren, wie der Tanz und das Kostüm der Tanzenden zur Poesie, zum Kunstwerk umgestaltet werden könne, dann frage man, zwar nicht in Paris oder Brüssel, wo der alte Unfug noch weit üppiger als in Deutschland und Österreich blüht, sondern in London an.

Ein Sommernachtstraum.

Es gibt machtvollere, großartigere und vor allen Dingen dramatischere Werke Shakespeares als seinen „Sommernachtstraum“ — aber keins, das so lückenlos wie dies, in dem alles so fein gegliedert, die Ausführung so ganz eins mit dem künstlerischen Willen wäre, in dem der Genius des Dichters sich so sehr in dem bewegte, was sein ureigenstes Element ist. Die letzten Worte in Schillers unvergleichlichem „Spaziergang“ können für den aufmerksamen Betrachter eine Art Schlüssel zu Shakespeares Schaffen werden:

„Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Gestalt wälzen die Taten sich um —
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz.“

Nicht das veränderliche, anscheinend gesetzlose Walten des menschlichen Wollens ist es, dem Shakespeare die höchsten Offenbarungen seines Dichtergeistes, die höchsten Wonnen des künstlerischen Schauens verdankt. In das innerste Asyl der Natur flüchtet er, wo die Stoffe getürmt sind, aus denen das Leben keimt, wo ein stetes, unverrückbares, ewiges Gesetz den Kreislauf der Dinge unablässig schließt und erneut. In öfterer Wiederholung hat der Gedanke in diesem Buche Ausdruck gefunden, daß Shakespeare der größte Dichter des Elementaren ist, und der „Sommernachtstraum“ bestätigt ihn glänzend. Alle elementaren Gewalten, auch die der menschlichen Brust, beherrscht Shakespeare wie ein König. Wenn sich der Erdschoß öffnet, wenn abends im Mondenlicht

die Elfen den Reigen schlingen, die Feen bei dem Lichte des Glühwurms tanzen, wenn der Sturm tost, daß die Schiffe in ihren Fugen krachen, wenn die Hexen in den Nebeln der schottischen Heide daher fahren, dann ist er einzig und unerreicht. Und der zügellos bis zum Wahnwitz anwachsende, in Tobsucht ausartende Eigenwille des Lear, die Leidenschaft des Othello, die Liebessehnsucht des Romeo, der Rachedurst der Margarethe, die grauenvolle Energie der Lady Macbeth, — was sind es anders als elementare Kräfte, die frei von aller sittlichen Bändigung, frei von der Lenkung des „freien Willens", dessen der Dichter zu spotten scheint, ihren Weg gehen, notwendig, nach psychologischen Gesetzen, die mit dem Menschen wurden und mit ihm zu Grabe gehen werden? Shakespeare in der genialen Zügellosigkeit seines Schaffens ist selber eine solche Naturkraft, die ihr Maß in sich trägt. „Natur, du meine Göttin!" sagt Edmund Gloster im Lear; „Hör' mich, Natur, hör', teure Göttin, hör' mich," ruft der alte tolle König. Ja, die Natur ist des Dichters eigene Göttin und er einer ihrer berufensten Priester. Wie begreiflich, daß dem großen Poeten aus diesem durch jedes seiner Werke bekräftigten Grunde alles fremder ist, was eine Umwandlung einer Naturanlage, die Umkehr eines Vorsatzes, die Änderung eines Charakters begreift; da gerät der sichere Fuß ins Wanken, die Hand sucht nach einer Stütze, nach einem Motiv, und greift oft nach dem allerschwächsten. So kann es kommen, daß die Exposition eines Shakespeareschen Stückes unendlich groß und schön ist, weil in ihr die Leidenschaft noch frei waltet, und daß man über die Schwäche der Peripetie stutzt. Wo der Wille den Zweck und die Regel zu wechseln hat, verläßt ihn mehr als einmal die Sicherheit. Eine viel weniger bedeutende Künstlernatur oder auch nur ein geschickter Routinier hätte die Fehler, die den Dichter die Eigenart seines Genius begehen ließ, oft leicht vermeiden können. Die unmöglichen Ausgänge in den „Veronesern", „Viel Lärmen um Nichts", „Ende gut, Alles gut", im „Wintermärchen", Olivers Bekehrung in „Wie es euch gefällt", wären bei jedem anderen Dichter, der auf seinem eigenen Gebiet weniger mächtig als Shakespeare ist, fast undenkbar.

Wie anders ein poetisches Gebilde wie der „Sommernachtstraum"! In dieser romantischesten aller Komödien regiert von vornherein die elementare Gewalt und zwar in süßester Versinnlichung, in dem Reiz einer duftgesättigten weichen Mondnacht, die Herz und Kopf gefangen nimmt, in den zierlichsten aller Geister, den Elfen, die den auf ihren Willen so stolzen Menschenkindern ein Schnippchen schlagen und sie, die glauben, sich selbst zu lenken, nach ihrer Pfeife tanzen lassen. Die äußere Szenerie gehört aber auch dazu, um dies entzückende Schaffen und Weben in das rechte Licht zu setzen. Es ist wohl ziemlich gleichgültig, ob Shakespeare das Stück in einem Mißwachsjahr schrieb und in der großen Rede der Titania im zweiten Akt an die allen Hörern gerade gegenwärtigen Plagen der Überschwemmung dachte; wunderlich bleibt es aber auf alle Fälle, daß er seinem Stück durch jene Beschreibung des Leidens der Natur seinen Boden hat nehmen können. Wenn wirklich durch den Streit Oberons mit seiner Königin ein großes Elend über die Kreatur gekommen ist, wenn das Korn verfault, eh' seine Jugend Bart gewinnt, wenn Krähen in der siechen Herde prassen, wenn die Kegelbahn im Lehme verschwemmt liegt, in Wald und Wiesen große Lachen stehen und Blüte und Frucht im Keime ersticken, dann begreift man es selbst von den Elfen nicht, daß sie bei so ungemütlichen Witterungsverhältnissen nicht unter Dach und Fach kriechen, geschweige denn von den vier liebeskranken Menschenkindern, die in der Nacht auf dem feuchten, schmutzigen Boden kampieren. Nein, das hat Shakespeare nicht gewollt! Jene an sich so schöne Schilderung ist für das Stück ein Fehler, den der Dichter hundertmal widerruft. In der Landschaft, die er denkt und die wir in der Phantasie vor uns sehen, blühen Geißblatt, Hagedorn und Jasmin, und die Ruhe auf dem grünen Rasen ist einladender, als das Lager im dumpfen Zimmer. Dies ist aber auch der einzige Widerspruch in der entzückenden Dichtung, in der alle Sphären, hoch oder niedrig, im tollen Schwunge um die zentralische Sonne der Wunder kreisen, die Oberon und seine leuchtende kleine Schar segensvoll und verwirrend spendet.

Wer für den „Sommernachtstraum" den richtigen Stand-

punkt finden will, hat die Geisterwelt notwendig als den Mittelpunkt anzusehen. Was sich um sie in phantastischem Reigen schlingt, verdient kaum den Namen einer Handlung, da ihm auch der letzte Rest von Freiheit fehlt. Ja, ehe Oberon und seine Elfen nur aufgetreten sind, wirkt ihre Macht schon voraus. Unglaubliche Dinge sollen wir ernsthaft als bare Münze entgegennehmen. Ein junges Mädchen soll Todes sterben, nur weil sie anders will als der Vater! Ein echter Renaissancefürst, der zugleich doch wahr und leibhaftig der Sohn des Aegeus, der Verräer an Ariadne und unzähligen andern, kurz, der echte antike Theseus ist, erklärt, zu seinem Bedauern den Spruch durch einen Akt der Kabinettsjustiz nicht ändern zu können — was er übrigens zu guter Letzt doch tut! Ohne Bezug auf die Geisterwelt sind Athens chevalereske Herzog und seine Hippolyta, sind Lysander und Demetrius uninteressante, blasse Schemen; sogar die lebensvolleren, ausgeprägteren Gestalten der Hermia und Helena bedeuten als Charaktere, auf sich selbst gestellt und für sich betrachtet, doch nicht viel. Wie aus stolzer Höhe angeschaut, erscheinen sie klein und ununterschieden, ein Spielzeug für die zarten seligen Geister, aber kaum mehr. Und wenn dem Theseus das wundervolle Wort in den Mund gelegt ist, das künstlerisches Schaffen so herrlich wie kein anderes sonst umschreibt („Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend" usw.), wenn er, der Verständigste und in Wahrheit der Fürst der aristokratischen Gesellschaft, mit seinen Bemerkungen den Zuschauern den Standpunkt anweist, von dem aus eine Kunstleistung, auch die gutgemeinte tragikomische der Rüpel, mit Genuß zu betrachten ist — immer ist es doch mehr der Dichter, der zu seinen Lesern und Hörern spricht, als ein bestimmter Charakter des Dramas. Und in Wahrheit, wir können diese Winke ebensogut gebrauchen, wie die Herren und Damen von Athen, die ohne jede Fähigkeit sich illudieren zu lassen über Pyramus und Thisbe nichts als einige wohlfeile Witze, die diesen Namen kaum verdienen, zu machen imstande sind.

Weit näher stehen uns die Mimen der Tragikomödie, als ihr hochadliges Publikum. An ihnen hat kein Hofschliff und kein

Firnis gearbeitet. Sie sind noch Originale, mit allen Wunderlichkeiten und Auswüchsen; die Bildung hat sie nicht geglättet und verflacht. In ihrer Unverdorbenheit und Naivität sind sie selbst ein Stück Natur. So wenig sind sie fähig, sich zu entäußern und zu verwandeln, daß sie den Zwiespalt ihres Wesens mit dem kostbaren Pathos ihres Festschauspiels in ungewollter Komik harmlos selber aufdecken. Und dabei besitzen sie einen guten Willen, einen dilettantischen Spieleifer, der fast rührend wirkt! Ist doch Zettel das unvergängliche Musterbild der alles spielenden Helden der Liebhabertheater. Er spielt alles, d. h. in Wahrheit stets nur sich selbst — und wie! Er wird in allen möglichen Bärten spielen, die Stimme zum höchsten Falsett emporschrauben und in die tiefsten Baßregionen hinunterquetschen können — aber er wird nie ein Gefühl davon bekommen, was es heißt, in seiner Rolle leben. Aus dem Rahmen seines Stücks ungeniert heraustretend, apostrophiert er, soeben noch der verliebte Pyramus, im nächsten Augenblick als Zettel, der Weber, seine Zuhörer. Dieser Hauptstütze der Truppe ist der sorgsame Coup des Autors oder des Regisseurs des Stücks, des Herrn Peter Squenz, würdig, den Löwen ausdrücklich versichern zu lassen, er sei keiner. Zettel verdient auch vor allen andern auserkoren zu werden, um uns vor Augen zu führen, wie der Dichter seine Schöpfung verstanden wissen will. Deutlicher als die Mahnung des Theseus an seine Hochzeitsgäste, deutlicher noch als die plumpen Illusionsstörungen, die sich die Rüpel zu Schulden kommen lassen, spricht das langohrige Vierfüßlerhaupt auf den Schultern dieses spielwütigen Ehrenmannes. Wehe dem, der die Welt der Poesie, der Kunst, des schönen Scheins, ohne Phantasie, mit nüchternen Augen betrachtet! Nur der entgegenkommenden Seele stellt sich das Schöne, das Überirdische dar. „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft," lautet des Fürsten, lautet des Dichters Spruch. Dies gilt der Kunstwelt, nicht minder aber der Zauberwelt gegenüber, die den „Sommernachtstraum" regiert. Dem Auge des Phantasielosen erschließt sie sich nicht. Eine tüchtige Krippe mit Hafer wünscht sich Zettel — man sieht, er ver-

dient seine Verwandlung. Wie manchem aber mag es ähnlich ergehen, wenn das Grautier sich auch nicht leiblich an ihm zeigt. Jedem, der die Blüten des poetischen Gartens unnütz findet, weil sie nicht genießbar sind, der die Bilder des Scheins mit derben Philisterhänden greifen will und sich beklagt, wenn sie nichts „Wirkliches" sind, ergeht es wie dem armen hausbackenen Schelm, dem die unverdiente Liebe der holden Elfenkönigin zuteil wird: er bekommt einen Eselskopf. Ohne alle doktrinäre Aufdringlichkeit und doch vollkommen klar löst sich dieser Gedanke leicht und spielend aus der Handlung los.

Nicht einen Augenblick kommt uns das Gefühl des Phantastischen abhanden, und doch ist nichts in diesem Traum verworren; seine poetische Idee ebensowenig wie die Anordnung und Führung der Gruppen, die sie zu verkörpern berufen sind. In wie seligem, freiem Glück atmet und regt sich die sphaera regens, die Welt der Geister! Da unten plagen sich die armen Sterblichen mit der Kunst und der Liebe, und je eifriger sie werden, desto mehr Tollheit und Häßlichkeit fördern sie zu Tage. Bei den Elfen ist das Schöne und die Liebe eins, sie leben und weben in diesem ihrem Element. Zwar gibt es auch unter ihnen Streit: aber das einzige, was sie zu entzweien vermag, ist eben die Liebe und die Schönheit. Wie leicht aber kräuseln sich die Wellen der Eifersucht, die Oberon und Titania trennt. Es ist gleichsam nur ein holdes Spiel, welches das einförmige Genießen unterbricht und ihrem Dasein einen Reiz mehr verleiht. Denn so ist es nicht gemeint, daß die Geisterwelt in paradiesischer Langerweile dahinvegetiere. Auch sie ist in beständiger Bewegung und macht sich zu schaffen. Und aus der Schar der lustigen Gestalten, denen das Zarteste und Feinste zum Haushalt dient, für die die Zeit keine Zeit mehr ist, löst sich auch der kecke Geselle, der Humor, los, der mit seinen tollen Kapriolen Menschen- und Geisterwelt verbindet und die Brücke schafft, auf der die Kinder des Staubes aus dem Bezirk der Seufzer und Tränen, aus diesem Raum, in dem sich hart die Sachen stoßen, in die glücklicheren Regionen der Träume und des schönen Scheins hinübergetragen werden.

Und dies Werk auf der Bühne?

Der freisten Phantasie entquollen rechnet es auch nur auf die Phantasie. Mit dem Apparat unsrer Theater wiedergegeben, wird alles zu schwer und massig, würde selbst dekorativ das Menschenmöglichste geleistet, wie neuerdings in München, wo Meister Lautenschläger waltet, oder im Berliner Schauspielhause unter Max Grubes immer auf das Malerische bedachter Regie. Aber eine wundervolle Musik, eine der genialsten Schöpfungen der nachklassischen Zeit, hat um die Gestalten der Bühne ihren verklärenden Schleier gewoben, und eine geschickte nach den Grundzügen des Shakespeareschen Theaters vorgenommene, jetzt überall heimische szenische Einrichtung (Tieck), (die trotz aller Neuerungen doch auch der Berliner Inszenierung zugrunde gelegt ist) hat das unsterbliche Werk den Anforderungen des modernen Theaters vortrefflich angepaßt. Dennoch täusche man sich nicht: seine eigentliche Heimstätte ist nicht dort. Nur mit den Augen des Geistes kann es ganz so gesehen werden, wie der Dichter es vorgeschaut.

Der Sturm.

Eine wüste Insel — das ist für Shakespeare genug, er weiß sie mit seinem Zauberstabe in einen blühenden Garten zu verwandeln. Eine wüste Insel — das ist sein eigentliches Reich; nicht beschränkt durch menschliches Maß waltet hier seine Phantasie frei und erzeugt aus ihrem Urquell erstaunliche, wunderbare Gebilde, leicht wie die Luft, beweglich wie die Welle, chaotisch und wild, erschreckende ungebändigte Naturkräfte. Hier wohnen leicht beieinander die Gedanken, jeder Gedanke ist ein schaffender, und über den Elementen thront mit dem humorvollsten Lächeln der große Bildner selbst, der die Kräfte spielend aufeinander hetzt und sie spielend versöhnt, der im Raum, wo sich die Sachen stoßen, oft beengt und fremd, hier, in der freien Natur, König und unumschränkter Gebieter ist. Auch der „Sturm" beweist nur, daß Shakespeare der romantischeste und phantastischeste aller Dichter ist, am größten, wo er vom Menschlichen völlig losgelöst ist. Die Starrheit und Monotonie, die Einseitigkeit, das Übermaß seiner Naturen, die sich selbst Gesetz sind — nirgends ist es so berechtigt, so wahr, wie in den elementaren Gewalten, die den Zwiespalt nicht kennen, die nur eins und nichts andres sind. Die Überfülle seiner Bilder, die im menschlichen Munde zur Übertreibung werden kann und wird — hier in der phantastischen Welt gemahnt sie an die unerschöpflich gebärende Kraft der Mutter Erde, die den einen Gedanken in tausend und aber tausend verschiedenen Formen wiederholt: es

fehlt ihr nur der Raum, um ihn noch öfter auszugestalten. Ja, es ist, als würde die überreiche Phantasie des großen Dichters in dem bildnerischen Ausdruck eines Gedankens nie versiegen, wenn die dramatische Ökonomie ihr nicht ein gebieterisches „Vorwärts" zuriefe. In den dunklen Reichen, in dem Gebiet des Grotesken und Scheußlichen ebenso mächtig wie Dante, ist er zugleich der souveräne Beherrscher der zierlichsten Luftgeister, der reinsten und schönsten Wesen, und hie und da im Gebiet des Himmels und der Hölle ist er dem Meister der „Göttlichen Komödie" an Reichhaltigkeit der Formen und an ästhetischer Wirkung weit überlegen. Und wird auch Shakespeare bisweilen monoton (man denke an die Sterbeszene des alten Gaunt in „Richard dem Zweiten", an die immer wiederholten Flüche der Margarete in „Richard dem Dritten"), so wirkt er doch niemals, wie der große Dante es oft genug tut: ermüdend.

Der „Sturm" ist ganz geeignet, den Glanz des Shakespeareschen Genius rein, ohne jede Verdunklung auszustrahlen. Ist dieser romantischen Komödie auch der unvergleichliche „Sommernachtstraum" in der Einfachheit der Handlung noch überlegen — selbstverständlich nicht in Bezug auf die Szenerie, die im „Sturm" einem konsequenten Einheitendrama, dem einzigen bei Shakespeare, durch alle fünf Akte die gleiche bleibt —, so hat sie doch mit jeder reizendsten aller Phantastereien den Zug gemeinsam, daß die Menschenwelt nur ein Spielwerk in der Hand der Geister ist. Sie regieren — und unser freier Wille kriecht bescheiden zu Kreuz. Wasser, Feuer, Luft und Erde verfolgen, necken und höhnen das arme Geschlecht mit den zwei Seelen in der Brust. Die Wogen schlagen auf das schwankende Schiff, auf dem Mast, an Stange und Bugspriet flammt es, die Luft klingt und singt, und die Erde sendet ihre Gaben, um sie vor dem hungrigen Munde der Tantaliden in ihren Schoß zurückzuschlingen.

Das Problem, dessen Lösung die Geisterwelt den Sterblichen so sehr erschwert, kann sich mit dem des „Sommernachtstraums" allerdings nicht entfernt messen. Dort ist es der Kern und Mittelpunkt alles Seins, der Eros, hier ist es die Bestrafung einiger Bösewichter und Taugenichtse und die Wiedereinsetzung

eines entthronten Fürsten in den status quo ante. Im übrigen hat die Menschenwelt im „Sturm“ ihre drei Stadien wie im „Sommernachtstraum“: die oberste und langweiligste ist die fürstliche Sphäre (dort Theseus und Hyppolyta, hier Alonso und seine Genossen), ihr folgt die liebende (dort Lysander und Hermia, Demetrius und Helena, hier Ferdinand und Miranda), zu unterst kommt die gemeine, platte und burschikose (dort Zettel und die Handwerker, hier Stephano und Trinculo). Die Welt der Geister und Unholde aber ist im „Sturm“ in ihren schärfsten Kontrasten vertreten: auf der einen Seite das ganz körperlose, zierlich hin und her fliegende und flatternde Luftbild Ariel, auf der andern die grauenhafte Quintessenz des rein Stofflichen, die erdentstammende wilde Begierde, die Roheit und der Cynismus selbst, in der seltsamen Gestalt des Caliban. Noch jüngst ist diese anscheinend so abenteuerliche Schöpfung im sozialpolitischen Sinne ausgebeutet worden (Renan). Nun soll man sich wohl hüten, Shakespeares freiem genialen Schaffen philosophische Gedanken unterzuschieben, aber es ist gewiß, daß in dieser Figur eine uralte geschichtliche tragische Erfahrung zusammengeballt liegt, und um dieser symbolischen Wahrheit willen wirkt sie so nachhaltig. Das wüste Eiland, dessen Prospero sich bemächtigt, gehört dem Caliban von seiner Mutter Sycorax, die dereinst, als erste Bewohnerin, von dem unfruchtbaren Boden Besitz ergriffen; Caliban selbst, ihren scheckigen Wechselbalg, hat Prospero erzogen, „er gab ihm Wasser mit Beeren drein und lehrte das große Licht ihn nennen und das kleine, die brennen Tags und Nachts“; Caliban dankt dem weisen, gütigen Lehrer, er zeigt ihm „jede Eigenschaft der Insel, Salzbrunnen, Quellen, fruchtbar Land und dürres“; aber er erhebt auch den wilden Wunsch zu Prosperos Kind, der lieblichen Miranda — er bleibt im Grunde, der er ist, und da sein Meister ihm zu danken keine Neigung hat, sondern ihn mit allen erdenklichen Martern zu seinen Diensten zwingt, flucht er der Kultur, die ihm ewig hätte fern bleiben sollen. „Ihr lehrtet Sprache mir, und mein Gewinn ist, daß ich weiß zu fluchen. Hol' die Pest euch fürs Lehren eurer Sprache.“ Daß die Intelligenz diese Logik nicht billigt, ist begreiflich, daß sie sich ihres

Übergewichts über die rohe tierische Kraft bewußt ist und dieselbe nach Möglichkeit ausnutzt, nicht minder, daß sie im menschlichen Interesse gut daran tut, wird niemand bezweifeln — wer aber wird das Vieh tadeln, daß es seiner Natur getreu bleibt? wer wird sich darüber wundern, daß es wider den Stachel seines Peinigers löckt? Ist Caliban auch das niedrigste aller redenden Geschöpfe, einerlei — sein Geschick hat doch wenigstens einen Gran von jenem der unterdrückten Stämme, unter denen die Cortez und Pizarro aufgeräumt haben. Prospero tut ganz wohl, wenn er das angestammte Herrschertum des Caliban über die Einöde ignoriert, er macht es wie die Geschichte, die stets noch die Macht über das Recht gesetzt hat, aber derselbe Prospero tut Unrecht, wenn er das arme wüste Scheusal, das doch nichts für seinen Zustand kann, dafür noch schilt und schmäht und ihm alle nur ersinnlichen Schandnamen anhängt. So macht er es wie alle Reformatoren und Missionare; in seiner Zauberwelt hoch über den dumpfen Regionen wohnend, in denen ein Caliban sich wohl fühlt, mag er mit Ekel auf die arme Kreatur herabblicken, die die Natur im Zorn geschaffen hat und die ihren Egoismus am Prospero ersättigen will — wie Prospero den seinen an Caliban. Ich halte es für ebenso weise wie poetisch, daß Shakespeare dem „wilden und mißgestalten Sklaven" auf diese Weise einen leisen Schimmer von Sympathie und Tragik gegeben, ohne den er als dichterisches Gebilde nur widerwärtig und auf der Bühne ganz unmöglich sein würde.

Shakespeare hat die unverkennbarste Neigung, den Menschen in Beziehung zum Elementaren zu setzen, sei es den Mikrokosmus durch den Makrokosmus zu illustrieren (Lear, Hamlet, Macbeth), sei es den armen Erdensohn vor den ruhigen, uralten, ehernen Gesetzen in seiner ganzen Kleinheit und Nichtigkeit erscheinen und zu Schanden werden zu lassen. Seine Vorliebe für die Wunderwesen beruht in seiner, bei reifenden Jahren immer pessimistischer, immer dunkler werdenden Weltanschauung. Es ist darum kein Widerspruch, kein Rätsel, sondern nur ein notwendiger Ausfluß seiner Seele, und es steht mit dem dargestellten Stoff im engsten Zusammenhang, wenn er mitten in dem sorg-

losesten Zaubertreiben dem Prospero das berühmte Wort in den Mund legt:

„Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur teil hat, untergeh'n,
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden."

Und von dem Menschengeschlecht, das sich so groß dünkt, fügt er fast wehmütig hinzu:

„Wir sind solcher Zeug
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf."

Es sind die Worte, die in der Westminster-Abtei zu London auf dem Denkmal des Dichters eingegraben stehen.

Schlaf und Traum! Hier kommen wir wie bei dem „Sommernachtstraum" an den Punkt, nach der Darstellbarkeit dieser luftigen Welt auf der Bühne zu fragen. Denn es ist etwas anderes, die dichterische Schöpfung bewundern und sie für dramatisch und theatralisch halten oder nicht. Ich glaube nun, um es vorweg zu nehmen, nicht daran, daß der „Sturm" sich jemals auf der Bühne fest einbürgert, oder, geschähe es doch, daß er ein Recht hätte, sich dort einzubürgern, und an dieser Überzeugung macht mich auch die Tatsache nicht irre, daß der „Sturm" in üppigster Ausstattung und mit Musik und Tanz bunt geschmückt unter dem kurzen Direktorium Otto Devrients ein Kassenstück des Berliner Schauspielhauses war und geblieben ist und das Eugen Kilian neuerdings eine gute mit einer lesenswerten Einleitung versehene Bühnenbearbeitung des Stückes veröffentlicht hat. Haben doch die dekorativen Künste es schon vermocht, dichterische Irrtümer wie Wildenbruchs „Heiliges Lachen" und die nichtigsten Windeier zu einträglichen Schaustücken zu machen. Mit diesen Mitteln ist ein theatralischer Erfolg also immer zu erzielen, und an zahlreichen bühnenwirksamen Einzelheiten zartester und derbster Art fehlt es dem „Sturm" ja auch nicht. Überdies wird ein gebildetes Publikum, das seinen Shakespeare liebt, sich stets daran erfreuen, dem großen Dichter auch auf den Brettern

nachzuspüren — aber die Stimmung einer nicht besonders vorbereiteten Zuhörerschaft wird, wenn sie sich nicht mit einer bloßen Augenweide zufrieden gibt, beim Anschauen dieser Gebilde notwendig verwirrt werden müssen. Wir sind nun einmal gewohnt, das Dramatische in den Kampf starker Leidenschaften, widerstreitender Pflichten zu finden, den Menschen selbst als Mittelpunkt der Dinge zu betrachten, auf sich selbst gestellt, verantwortlich, schuldig werdend und untergehend. Die geschichtliche Entwicklung des Dramas und die dramaturgische Lehre geben dieser Vorstellung recht. Die religiöse Quelle, aus der das griechische und das germanische Drama entsprang, war kein ungetrübtes kastalisches Gewässer — sie war mit Blut und Tränen versetzt, der edelsten Opfergabe menschlicher Leiden. Der bacchische Kult und die christlichen Mysterien! Um die Krone der Schöpfung, um den Menschen, bewegt sich alles; sie wird bewahrt und reingehalten, oder sie wird besudelt und zerbricht. Wie nun aber, wenn der Mensch, der auf der Bühne der Herrscher ist, aus seiner souveränen Stellung plötzlich verdrängt wird? Es will uns schwer gelingen, das vielbewunderte Geschöpf, unsersgleichen, dort, auf dem Theater, mit Augen zu sehen und uns zugleich unter dem Bann der Anschauung sagen zu sollen, daß wir im Grunde gar nicht wert sind zu herrschen und groß zu prahlen, daß wir nur elende Puppen in den Händen der Geister sind. Man müßte die ganze Empfindung der Hörer, die zum allergrößten Teil nicht daran denken, von sich und ihresgleichen bescheidene Ansichten zu hegen, umwenden und sie auf den freien Stundpunkt des Dichters selbst stellen können, wenn man sie für ein Stück wie den „Sturm" zugänglich finden wollte. Gelesen, vor der allzeit bereiten Phantasie vorübergeleitet, offenbart sich der dichterische Kern leicht und mühelos, und man nimmt die kostbare Gabe willig auf; wir sehen die Wunder — und wir werden schwerfällig und ungläubig. Dazu kommt nun noch, daß auch der vollkommenste Apparat das romantische Rüstzeug des Dichters nicht in die Wirklichkeit umzuschaffen vermag — es erscheint eben ganz wie im „Sommernachtstraum" alles materieller, als es erscheinen soll, denn nicht jeder hält das Corps de ballet mit seinen Florröckchen

und seinen gezierten Sprüngen willig für Luftgebilde. Das ist nicht zu ändern. Aber was entbehren wir auch, wenn es uns auf der Bühne fern bleibt! Tut es uns als Kunstwerk doch so volles Genügen: in seiner schön geschlossenen Form, in dem rest- und müheloſen Aufgehen der tiefsten psychologischen und sittlichen Wahrheiten in seinem phantastischen Treiben! Im besten Sinne ein Drama für das unsichtbare Theater! Alles klar geschaut und zusammenhangsvoll, alles für das geistige Auge kunstvoll komponiert und bühnenmäßig, aber zu luftig für diese Welt der Gazewolken, der Leinwandwellen, der elektrischen Blitze und der Donnermaschine.

Lassen wir es also dort, und weisen wir mit allem, was uns stören will, auch die Versuche der außer- und überdramatischen Deutungssucht von uns, die auch hinter dem „Sturm" symbolische Geheimnisse wittert und findet. Prospero soll der Künstler sein, Miranda das Kunstwerk, Ferdinand der Kunstjünger oder das Publikum, und Prospero soll durch die Plagen, die er dem Caliban, dem Hanswurst Trinculo und dem trunkfesten Stephano beschert, die Folgen der niedren, rein sinnlichen Leidenschaften zur Darstellung bringen und dadurch auf jene bessernd zu wirken suchen. Solche und andere Erklärungen kenne ich. Ach nein! Das sind nur wunderliche Blüten des unpraktischen deutschen Dramaturgentums, das, anstatt ein sinnlich klares und sinnfälliges, aus einfachem Grund hervorwachsendes Kunstwerk vor sich zu sehen, mit vorgefaßten Konstruktionen und Abstraktionen sein unfruchtbares Spiel treibt. Diese Shakespeareschen Meisterstücke der Geisterwelt mögen dazu ja verführen — aber die Erklärer mögen des eingedenk sein, daß das Drama zuerst und vor allem der Sinnenwelt angehört, dieser Welt der drei Dimensionen, und daß man es nur verstehen kann, wenn man sich in seine Lebensbedingungen versetzt und es mit frischem, sinnlich unmittelbarem Blick betrachtet. Und wie das Drama selbst, so hat sich auch die Dramaturgie erst auf dieser rauhen Erdoberfläche umzusehen und Sicherheit zu finden und zu schaffen; nicht eher wird es ihr vergönnt sein, den Majaschleier zu heben und das Weltgeheimnis hinter ihm zu finden. Nur das, was

uns die dichterischen Geschöpfe selbst, ohne künstliche Deutung, gleichsam durchsichtig, verkünden, gilt; handeln und fühlen sie selbst aber wie Menschen — dann spiegelt sich auch in ihrem Tun ein Ewiges ab, das von höherer Art ist als die „Idee", die der Stubengelehrte mühsam für sie zurechtklaubt. Denn der wahre, der große Dichter schöpft unmittelbar am Urquell alles Werdens und Vergehens.

Namen- und Sachregister

zum

II. Bande.

Aeschylus. 212.
Aktschlüsse. 51 u. f.
Arioſt. 452. 472.
Ariſtoteles. 64.
Arnau, Karl. 356.

Bacon, Lord Francis. 11. 334 u. f.
Ballett. Das Ballett auf der modernen Bühne. 484. 485. 498.
Barney, Ludwig. 357.
Baudiſſin, Graf Wolf. 12. 15.
Beerbohm-Tree. 79. 91.
Beethoven. 3. 265.
Benda, J. W. O. 13.
Benedix, Roderich. 20. 21. 24. 25. 396.
Berger, Alfred von. 43.
Berninger, Ludwig. 204.
Birch-Pfeiffer, Charlotte. 211.
Björnſon, Björnſterne. 351.
Boas, Felix. 477 u. f.
Boccaccio. 395.
Bodenſtedt, Friedrich von. 13. 256. 262. 373 u. f. 382.
Böttger, A. 13.

Bolin, W. 44.
Booth, Edwin. 286. 287. 361.
Borck, von. 12.
Bormann, Edwin. 11. 334 u. f. 480.
Brandes, G. 59. 236.
Brooke, Arthur. 258.
Bühne. Die Bühne zu Shakespeares Zeit. 44 u. f.
Die Bühne der Franzosen. 47 u. f.
Die moderne deutsche Bühne. 47 u. f.
Im übrigen s. Drama, Theater usw.
Bulthaupt, Heinrich. 43. 340. 403.
Burbage, Richard. 323.

Calderon. 40. 159. 202.
Carlyle, Thomas. 27.
Carrière, Moritz. 265. 266.
Cintio. 278.
Condell, Henry. 27.
Conrad, Herm. 11. 14. 298. 301.

Dalwigk, Reinhard von. 204.
Dante. 349. 394.
Deinhardstein, Ludwig Franz. 426. 465.
Delbrück, Anton. 314.
Delius, Nicolaus. 155. 419.
Devrient, Eduard. 461.
Devrient, Ludwig. 356.
Devrient, Otto. 432. 497.
Dietrich, Albert. 403. 411.
Dingelstedt, Franz von. 13. 141. 151. 191. 482. 585.
Dingelstedts Bühnenbearbeitung der Königsdramen. 141. 151. 196. 205 u. f.
Döring, Heinrich. 13.
Dowden, Eduard. 217. 236.
Drama. Das griechische Drama. 8. 203. 498.
Das Drama der Engländer. 31. 43 u. f. 202. 354.

Das Drama der Franzosen. 47 u. f. 202.
Das deutsche Drama. 8. 47 u. f. 498.
Die Technik des Dramas. 28 u. f. 47 u. f. 498.
Die Technik des deutschen Dramas, insbesondere im Vergleich mit der Shakespeares und der tragédie classique. 47 u. f.
Das Dramatische im Verhältnis zum Theatralischen 4 u. f. 207 u. f. 338.
Das Dramatische im Verhältnis zum Epischen. 330 u. f.
Das Dramatische im Verhältnis zum Historischen. 104. 108.
Das Dramatische im Verhältnis zum Poetischen. 3 u. f.
Die Erfordernisse des dramatischen Motivs. 272 u. f.
Shakespeares Technik insbesondere. 26 u. f.
Dramatisch s. Drama.
Duboc, Julius. 264 u. f.
Dyce, Alexander. 419.

Einheitendrama. 45 u. f. 494.
Ellmenreich, Franziska. 43.
Elze, Karl. 58 u. f.
Erckmann-Chatrian. 239. 240.
Eschenburg, J. J. 12.

Fechtner, Charles Albert. 286. 287.
Fiorentino. 428.
Fischer, A. 13.
Fischer, Kuno. 297. 298.
Fischer, R. 57.
Flotow, Friedrich von. 482.
Frenzel, Karl. 4.
Freund, Julius. 439.
Freytag, Gustav. 4.
Frieb-Blumauer, Minona. 267.
Friesen, Hermann von. 341.

Garrick, David. 296.
Gelber, Adolf. 56.

Gellius, Aulus. 438.
Genée, Rudolf. 15. 53.
Gerechtigkeit. Die sogenannte poetische Gerechtigkeit. 19. 22 u. f. 290. 291. 354. 389. 446. 447.
Geruch. Der Geruchssinn auf der Bühne. 237 u. f.
Gervinus, Georg Gottfried. 15. 16. 19. 20. 22. 430. 441.
Gesamtgastspiel, Münchener. Vom Jahre 1880. 223. 343. 391.
Geschmack. Der Geschmackssinn auf der Bühne. 237 u. f.
Gesta Romanorum. 428.
Gilbert, John. 13.
Gildemeister, Otto. 13. 43.
Goethe, Vorw. VI. 5. 9. 11. 19. 21. 30. 37. 38. 41. 49. 50. 59. 130. 200 u. f. 212. 269. 288. 297. 298. 299. 323. 329. 332. 333. 345. 416.
Götz von Berlichingen. 49 u. f. 54. 76. 198. 483.
Clavigo. 38. 238. 274. 331.
Egmont. 198. 274. 275. 483.
Torquato Tasso. 274. 331.
Iphigenie auf Tauris. 8. 28.
Faust. 38. 190. 311. 481.
Goethe über den Hamlet. 299 u. f. 323. 329. 332. 333.
Gozzi, Carlo. 159.
Greene, John. 66. 154. 469. 470. 471. 472.
Grillparzer, Franz. Vorw. VIII.
Grube, Max. 206. 268. 492.
Gutzkow, Karl. 4. 50.

Haase, Friedrich. 448.
Halévy. 447.
Hallberger, Eduard. 13. 14.
Halm, Friedrich (Freiherr von Münch-Bellinghausen). Der Fechter von Ravenna. 82.
Hartmann, Eduard von. 257. 415.
Hartmann, Ernst. 151.
Hauptmann, Gerhart. Vorw. V.
Hebbel, Friedrich. 24. 42.

Hegel, Wilhelm. 8. 15.
Heine, Albert. 56.
Held. Die Erfordernisse des dramatischen Helden. 330 u. f.
Heminge, John. 27.
Hertzberg, Wilhelm. 43. 419 u. f.
Herwegh, Georg. 13.
Hessen, Robert. 13.
Heydrich, Moritz. 16.
Heyse, Paul. 13.
Holbein, Franz von. 426.
Holinshed, Rafael. 158. 346. 368. 395.
Holtei, Karl von. 461.

Ibsen, Henrik. 104. 351.
Ihering, Rudolf von. 438. 439. 440.
Johnson, Samuel. 304. 305. 398.
Jonson, Ben. 27. 60.
Jordan, Wilhelm. 13. 159.
Irving, Henry. 374. 376. 449.

Kahle, Richard. 356. 357.
Kean, Charles. 448.
Kean, Edmund. 286.
Keller, Adalbert. 13.
Kemble, Fanny. 443.
Kilian, Eugen. 44. 205. 425. 426. 497.
Klaar, Alfred. 4.
Klassiker. } 3 u. f.
Klassisch. }
Kleist, Heinrich von. 6. 38. 483.
Das Käthchen von Heilbronn. 191. 265.
Der Prinz von Homburg. 38.
Koch, Max. 78.
Köchy, Max. 364.
Körner, Jul. 13.
Köster, Hans. 379.
Kohler, Josef. 309 u. f. 437 u. f.

Kohlrausch, Robert. 425. 426.
Komödianten, Englische. 12.
Kreyßig, Friedrich. 15. 20. 69. 75 u. f. 370. 375. 456.
Kurz, Hermann. 13.

Laube, Heinrich. 4. 50. 356. 357.
Lautenschläger, Karl. 53. 492.
Leo, Friedrich Auguſt. 249. 328. 380.
Leſſing. 4. 5. 9. 11. 21. 47. 49. 50. 212. 254.
Miß Sara Sampſon. 47. 273.
Emilia Galotti. 46. 273.
Minna von Barnhelm. 47.
Nathan der Weiſe. 48. 440.
Leſſing als Schöpfer der Technik des modernen deutſchen Dramas. 47.
Lewes, George Henry. 285. 286. 287.
Lindau, Paul. 4.
Löning, Richard. 333.
Lothar, Rudolf. 56.
Ludwig, Otto. 16. 17. 25. 31. 32. 36. 50. 198. 199. 200. 248. 290.
Der Erbförſter. 18. 271 u. f.
Die Makkabäer. 18.
Zwiſchen Himmel und Erde. 18.
Shakeſpeare-Studien. 17 u. f. 198 u. f. 290.

Malone, E. 154.
Marlowe, Chriſtoph. 154. 419. 428.
Matkowsky, Adalbert. 411.
Meininger, Die. 52. 53. 55. 231. 392. 462. 464. 465. 483. 485.
Mendelsſohn, Felix. 492.
Meyer, J. 13.
Meyerbeer, Jakob. 238. 239. 484.
Millington. 155.
Monti, Aleſſandro. 315.
Moral. Die Moral und das Kunſtwerk. 21 u. f. 104. 105. 116.

Motiv. Die Erfordernisse des dramatischen Motivs. 272 u. f.
Mozart. 3.
Don Juan. 191. 239.
Münchener Shakespeare-Bühne. 53. 408. 492.
Münchener Gesamtgastspiel s. Gesamtgastspiel.
Mysterienbühne. 47.

Nash, Thomas. 66.
Naturalismus und Kunst. Vorw. V. VI. 284. 285. 390. 433.
Neumann, Heinrich. 359.
Nhil, Robert. 43.
Nicolai, Otto. 465.

Oechelhäuser, Wilhelm. 14. 194. 198. 348. 364.
Ortlepp, E. 13.

Peele, George. 154.
Perfall, Karl Freiherr von. 53. 208.
Platen, A. von. 404.
Plutarch. 215. 230. 250.

Rafael. 159.
Rapp, Moritz. 13.
Renan, Ernest. 495.
Rossi, Ernesto. 212. 287. 357.
Rostand, Edmond. 55. 56.
Rötscher, Theodor. 4. 15.
Rubens. 159.
Rümelin, Gustav. 18. 19. 20. 323. 327.

Salvini, Tommaso. 212. 360. 361.
Sardou, Victorien. 239.
Savigny, Friedrich Karl von. 438.
Savits, Josza. 53.
Schicksalstragödie. 333 u. f.
Schiller. Vorw. VI. 5. 9. 11. 14. 15. 17. 19. 21. 29. 38.

41. 49. 50. 76. 77. 158. 199 u. f. 212. 237. 255. 340. 367 u. f. 380. 387 u. f. 393. 486.
Die Räuber. 14. 23. 31. 49. 105. 201. 275. 276. 331.
Fiesco. 55. 201.
Kabale und Liebe. 17. 31. 49. 201.
Don Carlos. 201. 202. 273.
Wallenstein. 23. 24. 38. 76. 83. 100. 101. 201. 202. 211. 274. 275. 331.
Maria Stuart. 38. 82. 105. 250.
Die Jungfrau von Orléans. 38. 49. 82. 158. 191. 218. 331.
Die Braut von Messina. 8. 46. 191. 333.
Wilhelm Tell. 49. 77. 82. 203. 274. 483.
Demetrius. 14. 203.
Schipper, J. 11.
Schlegel, August Wilhelm von. 12. 13. 14. 15. 302.
Schleuther, Paul. 56.
Schmidt, Erich. 16.
Schröder, Friedrich Ludwig. 12. 204.
Schuld. Tragische „Schuld" oder tragische „Verstrickung" (Kollision)? 262. 290. 291. 354. 389. 390.
Scott, Reginald. 368.
Scribe und Legouvé. Die Erzählungen der Königin von Navarra. 239.
Seeger, Ludwig. 13.
Seneca. 158.
Seydelmann, Karl. 356.
Shakespeare.
Lucretia. 65.
Venus und Adonis. 65.
Sonette. 65. 468.
Historien. Wesen derselben. 63 u. f. 143 u. f. 232. 233.
König Johann. 32. 63—91. 237. 423.
König Richard der Zweite. 23. 85. 92—111. 113. 115. 205. 494.
König Heinrich der Vierte. 23. 24. 31. 41. 101. 112—142. 143. 144. 151. 204. 205. 206. 430. 431. 443.

König Heinrich der Fünfte. 31. 46. 65. 112. 124. 129. 139. 141. 143—153. 198. 206 u. f. 430.
König Heinrich der Sechste. 31. 32. 35. 38. 64. 81. 154 bis 177. 179 u. f. 185. 193. 208 u. f. 487.
König Richard der Dritte. 24. 32. 37. 39. 40. 51. 109. 156. 161. 177. 178—212. 374. 487. 494.
König Heinrich der Achte. 35. 42. 64.
Romeo und Julia. 37. 41. 253—269. 275. 289. 331. 374. 388. 401. 415. 481.
Othello. 17. 18. 28. 32. 33. 37. 39. 40. 42. 51. 211. 270—294. 298. 388. 401. 415. 416. 431. 473. 475. 487.
Julius Caesar. 45. 51. 52. 176. 211. 215—232. 233. 442.
Coriolan. 36. 40. 175. 211. 215. 231. 233—252. 331. 366.
Hamlet. 28. 32. 41. 51. 58. 82. 103. 204. 211. 258. 264. 274. 275. 295—343. 344. 355. 374. 401. 483. 496.
König Lear. 27. 33. 37. 39. 41. 51. 53. 58. 82. 87. 141. 211. 264. 274. 275. 290. 344—365. 388. 390. 424. 483. 487. 496.
Macbeth. 32. 39. 40. 58. 82. 157. 191. 211. 331. 344. 366—393. 483. 487. 496.
Cymbelin. 33. 58. 264. 394—411. 416. 475.
Der Widerspänstigen Zähmung. 386. 415—426. 460.
Der Kaufmann von Venedig. 23. 298. 308. 374. 401. 415. 427—451. 462. 463. 464. 466.
Viel Lärmen um Nichts. 23. 24. 429. 452—461. 463. 487.
Was Ihr wollt. 33. 37. 42. 52. 55. 462—468. 471.
Ein Wintermärchen. 35. 109. 404. 469—485. 487.
Ein Sommernachtstraum. 155. 462. 471. 472. 483. 486 bis 492. 494. 495. 497. 498.
Der Sturm. 349. 477. 483. 493—500.
Titus Andronicus. 31. 35. 233.
Antonius und Cleopatra. 43. 44. 227. 233. 464.
Timon von Athen. 43 u. f. 233. 301. 345. 442.
Troilus und Cressida. 55. 56. 233.
Maß für Maß. 33. 41. 42. 475.
Ende gut, Alles gut. 33. 42. 487.

Wie es Euch gefällt. 23. 31. 33. 34. 35. 41. 471. 487.
Die beiden Veroneser. 23. 33. 34. 487.
Liebes Leid und Lust. 41.
Die Komödie der Irrungen. 44.
Shakespeare als Bearbeiter der Werke Anderer. 66. 67. 83. 84. 419 u. f.
Shakespeare und die Geschichte. 68—81. 94 u. f. 215 u. f. 232. 233 u. f.
Shakespeares Metrik. 15.
Shakespeares Patriotismus und dessen Einfluß auf seine Kunst. 81—83. 153. 157 u. f. 347.
Shakespeares „Volk". 76. 77. 176. 234 u. f.
Shakespeare als der Dichter des Elementaren. 36 u. f. 486 u f. 493 u. f. 496.
Plötzliche Willenswendungen bei Shakespeare. 19. 33 u. f. 73. 74. 108. 109. 156. 158. 173. 251. 274. 327. 332. 341. 453. 473. 474. 487.
Shakespeares Humor. 40. 41. 131 u. f. 491. 492.
Die poetische Sprache Shakespeares. 20. 28. 89. 148 u. f. 284 u. f.
Die Reue bei Shakespeare. 34 u. f. 107. 108. 109. 251. 327. 473. 474.
Das Tragische bei Shakespeare. 40.
Die Musik bei Shakespeare. 411. 463. 464.
Shakespeare-Jahrbuch. 44. 205. 249. 328. 341. 379. 419. 439.
Shakespeare-Gesellschaft in Weimar. 14. 340.
Shakespeare-Übersetzungen. 12—15.
Shakespeare-Kritik. 16.
Shakespeare-Bühne. 44 u. f. 53 u. f. 208. 343. 354. 391. 408. 492.
Sidney, Sir Philipp. 46. 346.
Sierke, Eugen. 4.
Simrock, Karl. 13.
Sonnenthal, Adolf von. 322. 357.
Sophokles. 32. 237. 265. 333. 355.
Sprache. Das Wesen der poetischen Sprache im Drama. 8. 19. 28. 89 u. f. 148 u. f. 284 u. f.
Die poetische Sprache Shakespeares. 148 u. f. 284 u. f.

Stark, Karl. 27. 359. 360.
Stern, Adolf. 16.
Symbolisch. Das Symbolische im Drama und seine theatralische Darstellung. 189. 190. 194 u. f. 477 u. f. 499.
Szenenwechsel. 49 u. f.

Tacitus. 264.
Technik s. Drama.
Terry, Ellen. 380.
Theater.
Bayreuth. Festspielhaus. 433.
Berlin. Kgl. Schauspielhaus. 356. 357. 403. 410. 425. 451. 492. 497.
Kgl. Opernhaus. 485.
Deutsches Theater. 425. 461.
Viktoriatheater. 238.
Bremen. Stadttheater. 206. 268. 403.
Breslau. Stadttheater. 403.
Dresden. Kgl. Hoftheater. 34. 403.
Hamburg. Schauspielhaus. 43.
Karlsruhe. Hoftheater. 44. 205. 403.
Leipzig. Stadttheater. 403. 448.
London. Lyceumtheater. 374. 449.
Mannheim. Hoftheater. 6. 403.
Meiningen. Herzogliches Hoftheater s. Meininger, die.
München. Kgl. Hoftheater s. auch Gesamtgastspiel, Münchener, und Münchener Shakespeare-Bühne. 33. 53 u. f. 208. 343. 391. 408. 492.
Gärtnertheater. 55.
Oldenburg. Großherzogl. Theater. 204. 403.
Rom. Teatro Correa. 315. 329.
Schwerin. Hoftheater. 403.
Weimar. Großherzogl. Hoftheater. 5. 6. 43. 203. 205.
Wien. K. K. Hofburgtheater. 56. 205. 357.
Stadttheater. 356.
Theater s. im übrigen Bühne, Drama u. s. w.

Thimig, Hugo. 56.
Tieck, Dorothea. 12. 13. 15.
Tieck, Ludwig. 4. 12. 15. 50. 315. 324. 328. 385. 492.
Tragisch. 8.
Tragische Schuld s. Schuld.
Tragische Notwendigkeit. 32.
Das Tragische bei Shakespeare. 40.
Im übrigen s. Drama.

Ulrici, Hermann. 15. 16. 19. 20. 388 u. f. 419. 427.

Verdi, Giuseppe. 212.
Viehoff, Heinr. 13.
Vincke, Gisbert von. 408 u. f.
Vining. 334.
Virgil. 337.
Vischer, Friedrich Theodor. 15. 103. 107. 109. 116. 298. 323.
Voß, Joh. Heinr. 12.

Wagner, Carl. 43.
Wagner, Richard. 3. 191. 483. 484.
Weber, Carl Maria von. 238.
Werder, Karl. 306 u. f. 313. 342. 380.
Wetz, Wilhelm. 16. 288. 457. 474. 475.
Wieland, Christoph Martin. 12. 472.
Wilbrandt, Adolf. 13. 238. 265.
Wildenbruch, Ernst von. 50. 497.
Witt, Lotte. 56.
Wolff, Pius Alexander. 341.
Wolzogen, Alfred von. 408 u. f.
Wolzogen, Ernst von. 55.

Zola, Emile. 188.
Zufall. Der Zufall der Tragödie. 98. 272 u. f. 281 u. f. 333. 334.
Zwischenvorhang. 50 u. f.

200877
Author Bulthaupt, Heinrich
LG.F
B93.97d
Title Dramaturgie des Schauspiels, vol.2.
DATE.
NAME OF BORROWER.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU